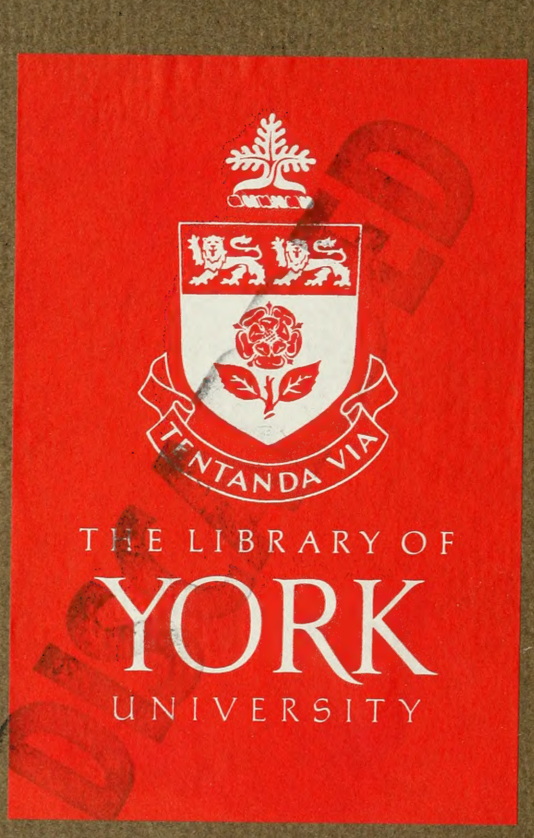
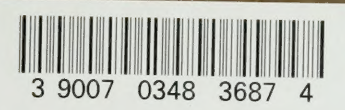
Friedrich von der Leyen

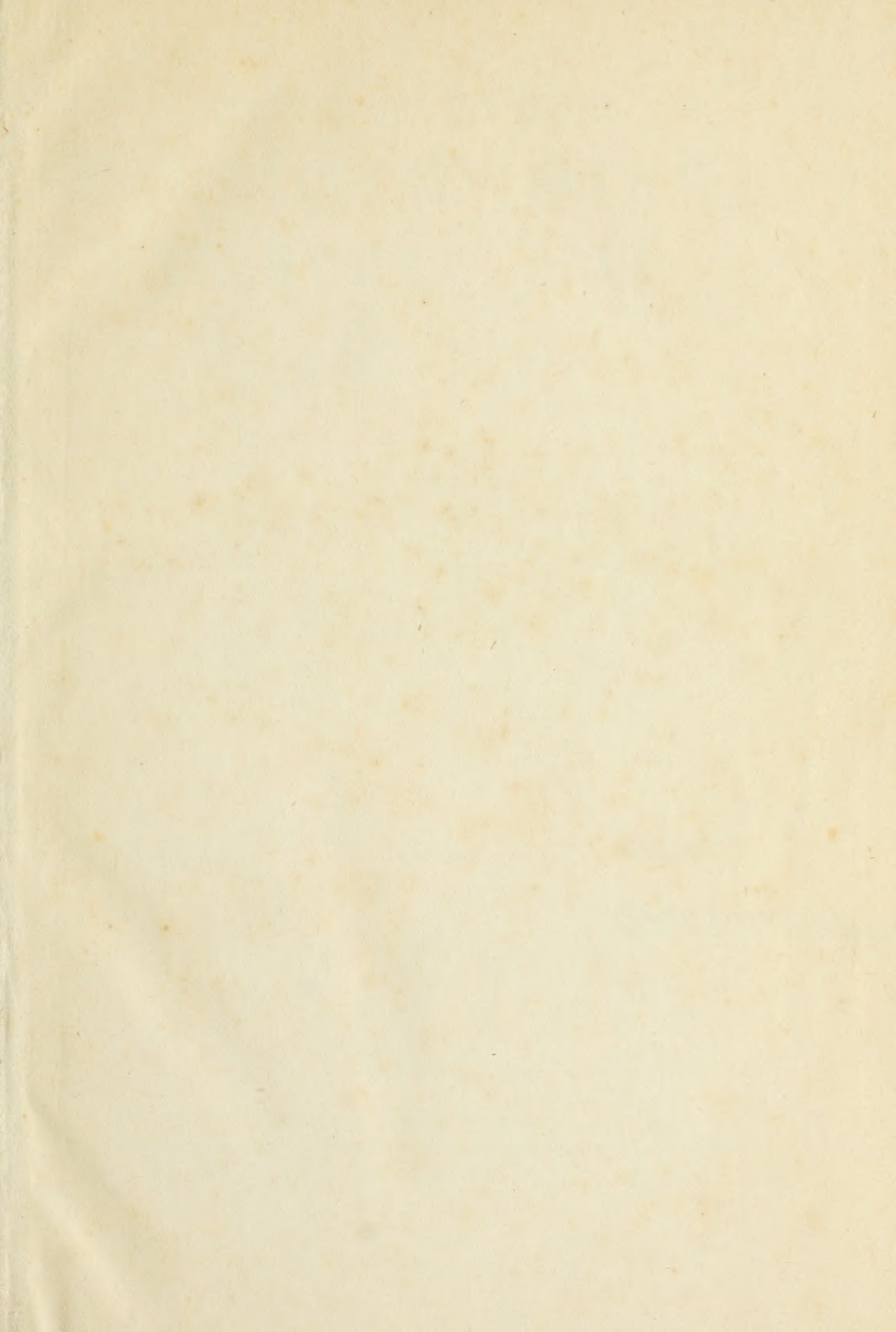
Deutsche Dichtung in neuer Zeit




TENTANDA VIA
THE LIBRARY OF
YORK
UNIVERSITY







Friedrich von der Leyen

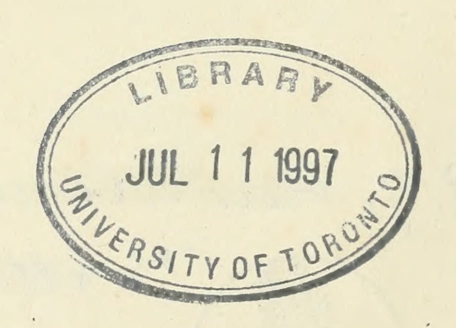
Deutsche Dichtung in neuer Zeit

Herrn A. J.

von

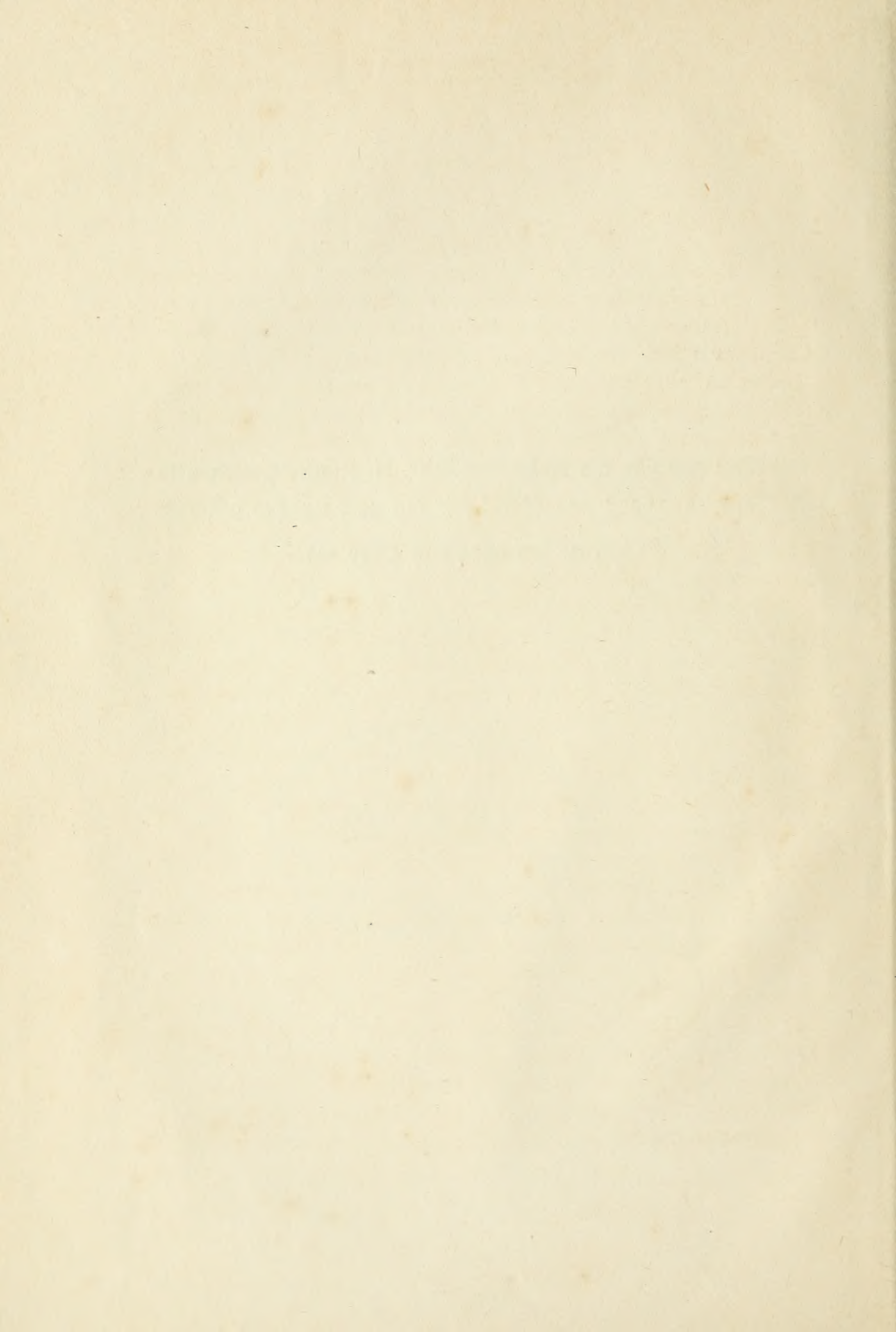
Erstes bis fünftes Tausend

Verlegt bei Eugen Diederichs in Jena / 1922


LIBRARY
JUL 11 1997
UNIVERSITY OF TORONTO

Alles regt sich, als wollte die Welt, die gestaltete, rückwärts
Lösen in Chaos und Nacht sich auf und neu sich gestalten

Goethe, Hermann und Dorothea



Unsre Aufgabe

Zuerst die Gewissensfrage: ist es möglich, über die Dichtung der eigenen Zeit zu schreiben, so daß die Schilderungen, Einsichten und Urteile ihren Wert behalten, nicht nur als Bekenntnisse eines Mitlebenden, sondern einen sachlichen Wert auf Jahrzehnte und länger hinaus?

Wir sagen uns alle selbst: die Dichter, mit denen wir leben, sind uns noch zu nah, ihre Werke sind noch Bruchstücke. Wie oft scheint eine jähe Wendung der Zeit unser Urteil umzuwerfen, wie oft überrascht uns ein Dichter durch Dichtungen, die wir grade von ihm nicht erwartet! Und wenn der Tod einen von ihnen aus unsrer Mitte abruft, wie seltsam verklären sich dann sogleich seine Werke und beschämen manche unsrer voreiligen oder lieblosen Meinungen. Selbst wenn wir die Werke recht erfassen, ihre Nachwirkung auf die kommenden Geschlechter bleibt uns immer verborgen: wir wissen nicht, was besteht und was vergeht; wer von uns erkennt die höchsten Gipfel, solange er noch in den Bergen weilt? Die Kämpfe um eine Dichtung, ihr langsames Verschmelzen mit ihrem Volke, aller Trost, den sie bringt, alles Licht, das von ihr ausstrahlt, den ganzen Glorienschein, den Liebe, Hingabe, Dankbarkeit, Beglückung von Jahrhunderten um sie weben, wer von uns kann diese Schätze ahnen? Ist nicht aber diese Geschichte, ist nicht die Verklärung der Dichtung eigentlich ihr heiliges und ewiges Geschenk an uns arme, bedürftige Menschen?

Vor einer Schilderung der Gegenwart steht allerdings als erstes die Resignation. Doch Resignation, eine andere freilich, aber eine nicht minder schwere, steht auch vor der Schilderung jeder Vergangenheit. Denn wie oft müssen wir uns mühsam erschließen, wie oft bleibt uns auch für immer verborgen oder verloren, was die Zeitgenossen tausendfältig besitzen, das Leben selbst, die Wirkung von Gegenwart zu Gegenwart, die Mächte, die uns zu bestimmten Dichtern und Dichtungen unwiderstehlich ziehen. Gerade das ganz Unverklärte, der erste gewaltsame Eintritt in das Leben, der jähe Aufprall auf eine unvorbereitete Welt, die erste Liebe und der erste Haß, der andere Pol der Dichtung wird nur dem Mitlebenden sichtbar. In diesen Gebärzuständen und ersten Wirkungsformen liegt auch manches vom Wesen und Gesetz der Dichtung beschlossen. In der Gegenwart besitzen wir den Anfang, in der Vergangenheit die Geschichte: es muß von gleichem Wert sein, von hier wie von dort, die Dich-

tung anzupacken. Die Dichtung unsrer Gegenwart zumal ist an Breite und Plötzlichkeit der Wirkung mancher Vergangenheit überlegen, und lockt darum den Forscher mit seltsamer Gewalt: wie alle Phänomene, die in besonderer Stärke sichtbar werden. — Was sie an Breite gewann, verlor die Wirkung an Tiefe; wie viele Dichtungen, die vor einem Menschenalter, ja noch vor einigen Jahren in aller Munde waren, oder gar als ein neuer Besitz der Weltliteratur ausgerufen wurden, sind heute schon verstaubt oder vergessen. Noch ein Grund, eine Zeit festzuhalten, die uns vor den Augen entwirbeln will!

Die meisten haben wohl die eigene Zeit überschätzt oder unterschätzt oder verkannt. Wir mögen manchmal die Mißurteile kaum glauben, die sogar erlauchte Geister über ihre Gegenwart fällten. Dagegen stehen die Beispiele, daß die Zeitgenossen einen Dichter feiner und tiefer auffaßten als Liebhaber, Kenner und Forscher späterer Geschlechter, selbst wenn jene nur einzelne und nicht einmal die entscheidenden Werke dieses Dichters kannten. Wir wollen nur an die Beurteilung erinnern, die Goethe etwa in seiner Jugend durch Merck, und später durch Schiller, durch die Brüder Schlegel, durch Caroline, durch Schelling, durch Humboldt erfuhr. Urteile dieser Prägung sind nachwachsenden Geschlechtern Leitsterne wie kaum andere, und bleiben dem Forscher das Ideal, hinter einer langen Reihe von Gefahren und Schwierigkeiten aufleuchtend, und eben darum leidenschaftlich erstrebt. Wer sich der Gegenwart zuwendet, kann sich bloßstellen und vergreifen wie der Gelehrte niemals, der vielen Vorgängern auf gebahnten Straßen folgt und alle erreichbaren Äußerungen seines Heroen überblickt. Feststehende Urteile zu ergänzen, auf neue Art zu gewinnen, durch neue Untersuchungen zu vertiefen, bleibt auch eine schöne Arbeit. Aber in den aufbrandenden Kämpfen der Zeit die bleibenden und gestaltenden Mächte zu erkennen und für die Zukunft zu retten, ist eine stärkere Aufgabe, besonders wenn man das Ganze aus Fragmenten, die Gestaltung und Vollendung aus einer gärenden, brodelnden Masse herausheben muß. Sollte dies gelingen, und gelänge es auch nur in der Anlage und in der und jener Ausführung, so könnte das Erreichte Entschlossenheit und neue Lust zur Arbeit an unsrer Zeit für die kommenden Zeiten überall wecken, und das Dunkel und die Verzagtheit überall bannen helfen, die nun wie ein lähmender Alpdruck — ach, wie lange schon! — auf unsern Seelen liegen.

Steht aber auch das Urteil über unsre Vergangenheit auf gar so festen Füßen? Kann es nicht auch schweren Mißgriffen und Erschütterungen ausgesetzt sein, und ist es ihnen nicht auch, gerade in den letzten Jahrzehnten, mehr als einmal ausgesetzt gewesen? Welchen grünen Torheiten, welchen einseitigen Verkennungen fällt das Werk Schillers immer von neuem zum Opfer!

In welche Sensationen verwandeln unsre Jüngsten das Werk der Antike, und verunstalten ewige Tragödien — Elektra, Antigone! — um ihre Hysterie, ihre krampfhafte Ohnmacht hineinzudichten. Sehen wir von diesen Versündigungen ab: die Größe der Größten besteht doch auch darin, daß sie jedem Geschlecht neue Schätze schenken, jedem ein neues Gesicht zeigen. Der Boden der Vergangenheit schwankt also auch, wir brauchen darum den Vulkan der Gegenwart weniger zu scheuen.

Nun aber: zugegeben, daß für die Dichtung andrer Zeiten Männer, die diese Zeiten durchlebten, oft ein vorbildliches Urteil prägten, besagt das wirklich etwas für unsre Gegenwart? Ist diese nicht das zerrissenste, verworrenste, unruhigste, widerspruchsvollste Gebilde, was die Menschheit jemals ertrug? Sind die Dichtungen unsrer Zeit nicht durch Mißurteile und falsche Wertungen so entstellt, so aus den Fugen gerückt, daß keiner mehr ihre rechte Bedeutung erkennen kann? Der eine nennt Stefan George den einzigen Künstler und den größten Deutschen unsrer Tage, im Vergleich mit dem sogar das Bild Bismarcks bürgerliche Züge trage, ein andrer vergleicht Goethes Gretchen mit Wedekinds Pandora und Franziska und findet bei dem neuen Dichter tiefere Erfassung des Ewig Weiblichen. Einem Dritten gilt es als Sakrileg, an der klassischen und einzigen Größe Carl Spittelers zu zweifeln. Wieder ein andrer stellt Shakespeare und Arthur Schnitzler gegenüber und behauptet, dort sei die Vergangenheit und hier die Verheißung. Die Neuesten, die Expressionisten, sehen mit grenzenloser Verachtung und mit einem erstaunlichen Aufgebot von Unwissenheit und Phrase auf alles Vergangene. Nun erst beginne die Kunst, aus den Kämpfen des inneren Menschen aufsteigend, der die äußere Welt der Herrschaft der Seele unterwerfe, während der Impressionismus und der ärmliche Naturalismus nur der Reflex der nichtssagenden Außenwelt auf das Innenleben gewesen sei. Nicht beliebige Aussprüche, nein, Äußerungen angesehener Männer, führender Kritiker sind diese wenigen Proben. Seit 30 Jahren und länger ging ein Schauer solcher Proklamationen nach dem andern auf die Gefilde der Dichtung hernieder; wie soll sie sich davon erholen!

Das ist richtig, kaum jemals war die Dichtung, so lange die Welt steht, das Opfer so vieler Halbberufener, kaum jemals hat sich auf ihren Gebieten Unfähigkeit so stark erdreistet. Wir, die wir um uns täglich eine Menge wirrer und falscher Urteile ausrufen hören, könnten, auch wenn wir uns unsrer Sache felsensicher glauben, irre werden, so daß wir schließlich nicht wissen, ob wir die Narren sind oder die anderen, und schon manchen hat der Orkan des Unsinns umgeblasen.

Doch auch hier gibt es manche Mächte, die trotz allem die eigene Stellung festigen und den Blick allmählich klären. Zuerst die eigene Erfahrung. Wer Jahrzehnte hindurch der Zeuge des aufgeregten Treibens um sich war und in einem Menschenalter mehr als eine literarische Revolution anschwellen und verebben sah, der läßt sich nicht mehr so rasch erschüttern; noch weniger dann, wenn er noch andere Revolutionen aus der Geschichte kennen lernte. Aus dem Wirbel der vorübertreibenden Gestalten scheidet sich ihm eher das Gehaltvolle und das Gehaltleere, das Bleibende und das Vergehende. Dann kommt dem Forscher zugute, daß die meisten der gegenwärtigen Dichter recht besorgt um das eigene Werk und um die eigene Bedeutung sind. Sie breiten ihre Dichtungen in großer Menge aus, schreiben viel über sich selbst, über ihre Kunst, über Kunst überhaupt, und lassen gern über sich schreiben. In welcher Literatur herrschte eine solche Beschreibsamkeit wie in der unseren? Auch der Versuch, die Literatur zu organisieren, ihre Strömungen und Richtungen übersichtlich zu gliedern, ist von ihren Sachwaltern, den Verlegern, den Kritikern, den Herausgebern in der Gegenwart energischer und erfolgreicher unternommen worden als in früheren Zeiten, die literarische Berichterstattung in den Zeitschriften äußert sich ebenfalls pünktlicher und umfassender als früher. Mit deutschem Fleiß und deutscher Sorgfalt, mit deutschem Haß und deutscher Liebe hat man es außerdem, und mehr als einmal, versucht, die Masse der gegenwärtigen Dichtung aufzunehmen, zu beurteilen und als Ganzes der Zeit und der Zukunft zu überliefern, in Werken, deren sich die deutsche Wissenschaft nicht zu schämen braucht. Eben das Chaotische der Gegenwart und die Ratlosigkeit, die viele angesichts ihrer Darbietungen erfaßte, rief und ruft solche Gegenwirkungen hervor und war der unfreiwillige Helfer bei den ernsthaften Bemühungen um Ordnung und Klarheit. Ohne Vorläufer und Vorarbeiter ist der also nicht, den sein Verlangen zu neuer Bändigung der flutenden Massen treibt, und er muß den früheren ihre Dienste dadurch zu vergelten suchen, daß er ihre Arbeit ergänzt und die Nachfolger reizt, ihn wiederum zu überbieten.

Bei allen diesen Einwänden und Entgegnungen war ein Gefühl, unausgesprochen, immer im Hintergrund: wir wollen es nun verraten. Es ist der Zweifel, ob die ganze deutsche Dichtung des letzten Menschenalters denn wirklich die Mühe eindringenden Forschens verdient. Immer schwächt das folgende Jahr die Werke des Vorangegangenen. Der Autor, dem einmal oder öfter ein großer Wurf gelang, ist der bittersten Anfeindung sicher. Die Dichtung zerfällt in unzählige Kreise, Gruppen und Grüppchen, die einander selbst in den Himmel heben, die andern aber schmählich befehden, verdächtigen und ver-

leumden. Kritik, und welche Kritik, überwuchert längst jedes schöpferische Geschehen. Wie ist diese Dichtung ohne Ziel und Maß, wie irrt sie in allen Jahrtausenden, in allen Weiten und Nähen umher, immer neue Vorbilder, Anregungen, Sensationen suchend, unersättlich und ruhelos. Immer preist sie neue Götter und neue Götzen, zerstört und beschmäht ohne Treue, was sie eben noch angebetet. Wie oft hat sie die Heimat vor der Fremde erniedrigt, vor allem aber, wie oft hat sie, literatenhaft, ohne jedes Gefühl für ihre Verantwortung, in sittlicher Entbundenheit geschwelgt. In frecher Feindschaft erging sie sich gegen das Religiöse und gegen alle alten deutschen Werte, oder sie gefiel sich in häßlichem Laster, in ruchloser Hetzerei, in knabenhaftem Anarchismus, und rannte gegen das Bestehende an, weil es bestand. Gab es in der Dichtung irgendeiner andern Zeit so viele geschlechtliche Schamlosigkeiten und Entblößungen, so viel Zerreden von Geheimnissen, die Geheimnis bleiben sollten? Und gar, haben jemals Männer und Frauen in literarischer Prostitution so gewetteifert? Wäre nur in diesem häßlichen Treiben irgendeine überschäumende, ungebändigte Kraft, irgendein elementares Wollen oder fanatische Verzückung oder verzweifeltes, tragisches Suchen nach neuer Kultur. Aber wie oft verbarg sich hinter dem ganzen Gebaren beschämende Unfähigkeit! Große Worte und empörende Angriffe sollten die eigene Ohnmacht verdecken, statt übersprudelnder Phantasie erschien mühselige Künstelei, statt starker, erschütternder Rufe hörte man hysterische und krampfhaft verzerrte Schreie. — Wie oft versagten auch Dichter, deren erstes Werk Großes versprach, und wie ungleich in ihren Schöpfungen blieben sogar die Besseren. Immer durch dieselben Angriffe, Ermüdungen, Verheißungen, Enttäuschungen hat sich die Dichtung der letzten Jahrzehnte geschleppt. Ihre Zeitschriften, ihre Presse, ihre Bücher, ihre Theater stiegen und stiegen an Zahl: dadurch fing sie sich in ihren eigenen Kreisen, wurde eine Angelegenheit von Literaten für Literaten, kam in die großen Mühlen von Geschäft und Partei und verlor die Fühlung mit dem edelsten deutschen Geist — die gleiche Dichtung, die diesen Geist schuf und die einmal die ganze Welt deutete und gestaltete. Wie bitter hat die Dichtung unsrer Tage die Sehnsucht der guten Deutschen im Ausland enttäuscht, welchen immer neu auflodernden Zorn unter denen entfacht, die ihr Dasein unter das Zeichen Goethes und unsrer andern Großen stellen wollten. Auch der Größte der letzten Jahrzehnte, auch Friedrich Nietzsche, nun schon, nach einem Menschenalter, ins Legendäre und Mythische erhoben, wann gelang ihm ein vollendetes und abgeglichenes Werk? Ist sein Ende in geistiger Umnachtung nicht ein erschütterndes, prophetisches Symbol für die Kultur unsrer ganzen Zeit? — Im 18. Jahrhundert hat die Dichtung Deutschland unter den Fittichen des deut-

Geistes vereint, und der deutsche Geist hat sich den deutschen Körper, das deutsche Reich gebaut — nun hat uns die deutsche Dichtung, in der Wende des 19. und 20. Jahrhunderts das deutsche Reich vergiftet und zersetzt.

Man mache einmal den Versuch, und stelle sich vor, man hätte nach Wilhelm Raabe und Gottfried Keller und Theodor Fontane die ganze deutsche Dichtung ignoriert — manche der älteren unter uns haben das ja wirklich getan — wäre der Verlust nicht ganz gut zu ertragen? Entschädigt die Welt unsrer Klassiker und ihrer großen Nachfahren uns nicht überreich für die wenigen guten Schauspiele, Gedichte, Erzählungen, die im Wirbel der folgenden Jahrzehnte da und dort auftauchten? Wie oft war der Erfolg für den, der sich eifrig und leidenschaftlich in die Dichtung seiner Zeit versenkte, nur die unbezwingbare Sehnsucht: zurück zu den Großen, die uns die Welt schenkte, zu Goethe und den Seinen, zu Shakespeare, zu den Griechen! Ist denn aber der schmerzhafte Umweg über die Moderne wirklich nötig, wenn wir zu den Großen gelangen wollen? — Noch eins: die Dichtung der neuen Zeit verleugnet sich ja von Jahr zu Jahr selbst und stößt eins ihrer Werke nach dem andern ins Nichts, da darf sie uns nicht zürnen, daß wir die ganze Dichtung des letzten Menschenalters für ein Nichts erklären und dazu spöttisch fragen: warum macht ihr eigentlich solchen Lärm, wenn ihr sobald hinterher entdeckt, es sei ja alles nichts gewesen?

Dies Buch über die neue deutsche Dichtung hat allerdings einen sonderbaren Eingang. Zuerst sucht der Autor leidenschaftlich das Recht des Mitlebenden zu erweisen, über seine Zeit und besonders das Recht des gegenwärtigen deutschen Forschers über die deutsche dichterische Gegenwart zu handeln, und dann gebärdet er sich wie jene, die erklären, diese Literatur sei vor allem wert, daß sie zugrunde gehe, nachdem sie geholfen, das deutsche Reich zugrunde zu richten.

Wenn nun wirklich unsre deutsche Dichtung solche Schuld auf sich lud, wenn sie das Reich und sich selbst dem Nichts zutrieb, welcher Forscher darf dann an ihr vorbeisehen, sofern er die Gegenwart für ein Thema der Wissenschaft hält, an ihr, die Hunderttausende und aber Hunderttausende unter uns erregt hat und noch erregt? Wie dem aber auch sei, eine so heftig umstrittene Erscheinung wie diese Dichtung stellt man am besten, so oft es geht, ihren erbitterten Feinden gegenüber. Von Angesicht zu Angesicht mit ihnen muß sie standhalten. — Wieviel Stunden des Wehmuts, ja der Verzweiflung schafft sie auch ihren treuesten Anhängern! Aus allen namenlosen Kränkungen und aus allen zersetzenden Angriffen, aus allem bitteren Unrecht, das sie Deutschland und das Deutschland vielleicht auch ihr antat, gerade daraus muß man ihr Wesen zu bestimmen suchen.

Lohnender wäre es wohl, über die Versündigungen leicht hinwegzugleiten oder sie nach Möglichkeit zu beschönigen: das sei ja angesichts der stattlichen Reihe von Werken nicht so schlimm, die ein neues großes Können zeigten und die Überlieferungen unsrer besten Zeit lebendig und schöpferisch weiterbildeten. Man könne sie dann finden, wenn man abseits der Großstadt auf stillen Straßen suche. Aus den schönen Dichtungen unsrer Tage ließe sich ohne große Mühe eine Auswahl schaffen: eine Verklärung, und für viele ein Trost. Aber es wäre doch eine trügerische Verheißung, und nicht das wahre Gesicht der Zeit, nicht der Wirbel ihrer niederreißenden und aufbauenden Kräfte.

Wir müssen auch das Abstoßendste unsrer Tage ruhig betrachten und versuchen, alles Für und Wider gerecht und unerschrocken abzuwägen — aus der tiefen Sehnsucht heraus, Zeit und Dichtung zu verstehen und die Wege zu erahnen, die in eine bessere Zukunft führen können. Damit ist noch etwas anderes klar ausgesprochen, was wir bisher nur andeuteten: eine rein literarische Betrachtung der Gegenwart wäre zu eng und würde der Dichtung noch weniger gerecht werden als der Dichtung andrer Epochen. Unsre neue Dichtung ist eben ganz und gar der Gegenwart verfallen. Aus ihren Stürmen und ihren Wehen sind ihre Sehnsucht, ihre Verzweiflungen, ihre Zerrissenheiten zu erklären. In und gegen ihre Zeit gestellt, gewinnt unsere Dichtung erst ihre echten Züge, wollend oder nicht, muß sie in der Bahn sich bewegen, in die zuerst 1830 das junge Deutschland die Dichtung der Zeit warf, nachdem sie vorher, unter Goethes Führung, die Zeit beherrscht hatte.

Wer nun die Dichtung der Gegenwart aus der ganzen Gegenwart erklären will, begibt sich in eine neue große Gefahr. Das Unverstandene will er aus dem Unverständlicheren, das auf kleinerem Gebiet unsäglich Verwirrte aus dem unsäglicher Verwirrten auf großem Gebiete erklären. Wer von uns überblickt denn auch die ganze Zeit? Jedem ist doch nur der Blick auf einen bescheidenen Ausschnitt gegönnt.

Auch von dieser Gefahr schwindet mancher Schrecken, wenn man ihr getrost ins Auge sieht. Alle Äußerungen der Dichtung erklingen im Grunde in einer Melodie, bewegen sich in einem Rhythmus, eben dem Rhythmus und der Melodie der Zeit. Dann weist die Dichtung selbst in fast allen ihren Werken in die geistigen, sozialen, wirtschaftlichen Zustände, in die sie gehört. Parallele oder verwandte oder entgegengesetzte Strömungen auf den verschiedensten Gebieten des Geistes beleuchten einander und weisen auf gemeinsame Ursprünge. Wenn auch nur offenbar wird, welche Energien eine Zeit braucht für andre ihr vorbestimmte Aufgaben, so wird man ein Versagen auf dem Felde der Dichtung gerechter beurteilen. Man erinnere sich daran, wie im 16. Jahrhundert

die deutsche Dichtung verwilderte, wie aber die Religion ihre stärksten und wie die bildende Kunst ganz neue Möglichkeiten entfaltete. Oder man bedenke, welche gelehrten und wissenschaftlichen Leistungen einen überreichen Ersatz schaffen für die Enttäuschungen des literarischen Deutschland von 1830. Auch mit Nachrichten über die ganze Zeit werden wir täglich überschüttet, daß wir bald darunter zusammenbrechen. Und wie beschämend auch unser journalistisches Universum sich ausnimmt, verglichen mit der universalen Bildung des 17. und 18. Jahrhunderts, wie irreführend und oberflächlich seine täglichen Ausströmungen bleiben, einige Mächte, die diesen betäubenden und tausendfachen Erguß lenken, kann der doch ahnen, der ihm länger zusieht. Auch das Wenige, das er von allem erfaßt, kann ihn zu neuen zeitgeschichtlichen und geistesgeschichtlichen Einsichten führen. Universale Werke großen Stils, ungewöhnlichen Wissens, ungewöhnlichen Könnens gewähren seit der Jahrhundertwende außerdem unschätzbare Hilfe, sie vergleichen und beurteilen mit neuem Blick und jahrhundertweiter Einsicht Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Namentlich von den Naturwissenschaften her scheint eine neue, der vergangenen ebenbürtige Weltauffassung klärend in unsre Zeit zu dringen.

Unsre Dichtung, gemessen an sich selbst, an der Feindschaft ihrer Gegner, am Gehalt ihrer Zeit, diese dreifache Aufgabe steigt nun vor uns auf.

2

Eine Übersicht über alle Namen und Werke, über die endlosen Massen der neuen deutschen Dichtung ist von Adolf Bartels versucht worden — eine entsagungsreiche und mühselige und zugleich eine tapfere und notwendige Arbeit, für jeden späteren Forscher eine Erleichterung der Arbeit auf Schritt und Tritt. Schon diese Heerschau ermüdet und verwirrt, die Heerführer sind in der Menge der Soldaten nicht immer leicht zu kennen. Trotzdem wird — denn unser Zeitalter ist ein Zeitalter der Masse — ein Buch wie das von Bartels in weitem Ausmaß zu ergänzen sein. Nicht nur die Dichtung selbst im weitesten Sinn, auch in ihren niederen Formen und ihren gelegentlichen Darbietungen ist zu registrieren und mit größter Treue aufzunehmen; aufzunehmen sind auch ihre Wirkungen auf alle Stände, auf jedes Alter, auf Männer und auf Frauen, aufzunehmen das Verhältnis der Wirkung der Dichtung zur Wirkung der andern geistigen und wirtschaftlichen, inneren und äußeren Mächte — aufzunehmen die Wirkungen auf Millionen bis in die letzten erreichbaren Einzelheiten. Dann endlich könnte der Wunsch Friedrich Schlegels nach einer progressiven Universalpoesie an einer Zeit einmal erfüllt werden. Bestimmte Gliederungen, Typen und Gesetze werden sich bei solchen Aufnahmen bald er-

geben, deshalb ist die Bewältigung des gigantischen Planes nicht so aussichtslos wie es zuerst scheint. Die Kräfte des Einzelnen übersteigt er allerdings weit. Gelehrte Gesellschaften, die sich noch immer etwas zu gern der Vergangenheit ergeben, finden hier Gelegenheit, lebendige, wissenschaftliche, organisatorische Arbeit in größtem Maße für Gegenwart und Zukunft zu verrichten. Sie hätten in unsrer Gegenwart, in unsren Zeitungen, ihren Verlagen, ihren Theatern, ihren Kinematographen ein Material, das keine Vergangenheit kennt, von einem fast phantastischen Reichtum. Sammlungen von Kritiken, die fast jeder Verleger über die bei ihm erscheinenden Werke anlegt, Theaterarchive, die Ausschnittindustrie unsrer Zeitungsbureaus könnten schon heute höchst schätzbare Dienste leisten. Die deutsche Gegenwart, sollte sich ein solcher Plan jemals verwirklichen, erhielte dann in einer Literaturgeschichte einen Spiegel vom Wesen und Wirken der Dichtung, der alle zahllosen Einzelheiten lebendig und unverfälscht wiedergäbe in ihrer Gesamtheit und in ihren tausendfachen Beziehungen, zueinander sowohl wie zum ganzen deutschen Geiste. Das wäre ein Werk von einem schwer auszudenkenden methodischen Werte und fruchtbar anregender Kraft. Würden es diese Studien etwas greifbarer in die Nähe rücken, so hätten sie ein schönes Ziel erreicht. Dann auch ließe sich eine Behauptung wissenschaftlich nachprüfen, die unsre Dichtung entschuldigen soll und die man oft hört: sie sei die erste, die in die Masse gegangen wäre und die es ernsthaft versucht habe, die Masse zu bezwingen und sie mit der Dichtung zu verschmelzen. Alle ihre scheinbaren Gebrechen und Häßlichkeiten seien nur eine vergängliche Kehrseite des ungeheuersten Idealismus, den erst sie gewagt.

Wir selbst können unser Feld noch nicht in fester und geduldiger Ruhe abweiden, wir müssen von der Dichtung zu erfassen suchen, was unsre Kraft halten kann. Nicht alle Dichter sollen hier erscheinen, aber die wollen wir herausgreifen, die wir für die Bedeutenden und die Bezeichnenden für Dichtung und Zeit halten und die Dichter, denen besondere, viel beredete Erfolge zuteil wurden. Ebenso wie unter den Dichtern wollen wir unter ihren Werken eine Wahl treffen und wieder bei den bedeutenden, bezeichnenden, erfolgreichen länger verweilen, bei den andern kürzer oder gar nicht.

Das ist eine neue schwere Belastungsprobe für das Können des Verfassers und damit ein neuer Anreiz. Denn seine Wahl wird kaum immer ungeteilten Beifall finden und er muß immer auf den Vorwurf gefaßt bleiben, daß er das Bedeutende, sei es unterschätze, sei es übersehe, daß er das weniger Bedeutende über Gebühr erhebe. Auch wird es heißen, daß er die Gefahren, die ein Ritt in die Gegenwart ohnehin zahlreich genug heraufbeschwöre, mutwillig und leichtsinnig erhöhe, wenn er, sei es dem eigenen Urteil, sei es dem Urteil der

Menge, zu getrost folge. Ein großer Kreis unsrer Dichtung sei auch heute schon in seinem Wert erkannt und ausgemessen: die Dichter und Werke in seinem Bereich gleichmäßig und eingehend zu schildern, das sei die nächste Aufgabe der Wissenschaft.

Nun, Albert Soergel ist diesen Weg mit eingehender Betrachtung vieler Werke abgegangen, und man soll eine Arbeit nicht wiederholen, die ein andrer vor uns gewissenhaft geleistet. Wir berufen uns ferner auf folgendes:

Die neue Literaturgeschichte als Wissenschaft stöhnt unter dem Überreichtum ihres Besitzes. Ihr sind so viel Werke, Fragmente, Briefe, Zeugnisse geschenkt, daß schon die erste Ordnung eine namenlose Arbeit war, und sie sieht sich vor einer solchen Überzahl von Problemen, daß sie ihren Weg und ihre Methoden immer noch nicht fand. Wie man sehr hübsch gesagt hat, sie sitzt noch immer, und stimmt ihre Instrumente. — Fanget an!

Mögen wir nun auch die unwiederbringlich versunkenen Schätze aus der Dichtung alter Zeiten nie verschmerzen, das Gerettete zwang zur liebevollen immer wiederholten Versenkung in alle Einzelheiten und alle Tiefen, und diese Versenkung schuf dann allmählich eine bewundernswerte Methode des Erkennens.

Was uns nun für die Gegenwart nicht natürlich gegeben wurde, läßt sich doch durch Experiment herstellen. Wir greifen nur einige Werke heraus, und suchen sie von vielen Seiten zu erfassen, so daß wir doch dem Ideal uns da und dort nähern können, das die ältere Philologie erreichte. Was wir an einigen Beispielen zeigten, mögen die Leser an anderen, von uns flüchtiger gestreiften oder übergangenen Werken nachprüfen. Sie werden dann erkennen, wieweit die Herrschaft unsrer Methode reicht, und wo sie zu ergänzen und zu vervollkommnen, wo einzuschränken oder abzulehnen ist. Das heißt, das eigene Denken und Fühlen in jedem Leser wecken und ihn zu fruchtbarer Mitarbeit von Fall zu Fall anfeuern — und das ist auch ein wissenschaftlicher Wert. Wir verfahren etwa wie ein Sprachgelehrter, der in einem Wörterbuch vor allem die Wörter verzeichnet, deren Form und Geschichte ein besonderes Interesse bietet.

Wer eine lange Reihe von Werken an dem Leser vorüberführt, stumpft dessen Aufnahmefähigkeit ohnehin ab. Verkürzen wir die Reihe, wechseln wir in der Art der Vorführung, wie es die Besonderheit der Werke fordert, heben wir die stärkeren Individualitäten gebührend heraus, so belebt sich die Teilnahme sofort. Wir werden außerdem kürzere und längere Kennzeichnungen durch Mitteilungen von Gedichten, von Absätzen aus Erzählungen unterbrechen, damit die lebendige Dichtung selbst recht oft unter uns trete.

Unsere neue Dichtung fordert dies Verfahren. Zu wieviel Zeiten, zu wieviel Völkern hat Sehnsucht und Verzweiflung ihre Werke gerissen! Bald muß man sie von den Tragödien der Antike abheben, bald mit der gegenwärtigen oder mit der romantischen Lyrik Frankreichs, Englands, Dänemarks, der Niederlande vergleichen, bald mit den Evangelien der großen Russen, bald mit den revolutionären Zweifeln Henrik Ibsens. Hier versinkt der Weg in die Müdigkeit und das Erlösungsbedürfnis Strindbergs, dort führt er in das erste Lallen und Stammeln primitiver Völker. Die ganze Skala wird durchmessen, von der bewußtesten Zersetzung bis zur Unbewußtheit, in allen Künsten psychologischer Grübelei und Anempfindung. Kleist, Grillparzer, Büchner, Grabbe, Hebbel leben auf, die Meister der deutschen Erzählung im 19. Jahrhundert umringt die Huldigung vieler begabter Jünger, und wie oft leuchten das Mittelalter, wie oft die Götterwelt des Olymp, wie oft das nordische Altertum und alle tausendfältigen von früheren kaum geahnten stillen Schönheiten der Heimat uns entgegen! Unsere Studien werden uns noch in manche anderen Welten tragen, von der schwülen und dunklen Gegenwart bis in die Länder ausschweifendster Wünsche und sich überschlagender Phantasien.

Gerade diese unerhörte, früher noch nicht erlebte Abwechslung zwingt dem Betrachter immer neue Hebel der Erkenntnis und der Darstellung in die Hand. Ihm bietet sich die Möglichkeit, bald Wortwahl und Satzstellung, bald Klang und Rhythmus, bald Art und Kunst der Gefühle, Tempo und Tiefe der Empfindung, Kunst der seelischen Analyse und Versenkung, bald Aufbau und Anlage, bald die Kreuzung und Verdichtung der verschiedensten Einflüsse zu entwickeln, die feinen Einzelheiten ebenso wie zeitüberschattende Zusammenhänge. Die verweilendste Erzählung und die atemloseste Skizze, Gotteslästerung und Gottanbetung, tausendfältige Berührungen mit neuen Wegen und Versuchen der Erkenntnis von Welt, Mensch und Zeit, das ganze, wir wissen nicht, ob chaotische oder ob schöpferische Durcheinander soll vor uns sichtbar werden, nicht in endlosem Abrollen, sondern in denkwürdigen Daten, Dichtern und Werken sich abhebend vom wechselvollen Hintergrund der Zeit.

Wir wollen zugleich bunte Fülle der Methoden und reiche Klarheit, und die Dichtung der Zeit begünstigt — so seltsam dies manchem noch scheinen wird — unser Vorhaben.

Auch in der neuesten deutschen Dichtung ist die zeitliche Folge, in der sich die Werke aneinanderschließen, der Ausdruck tieferer Gesetze. Wer ihr, Jahr um Jahr, nachzugehen versucht, den Blick auf Wirkung und Gegenwirkung gerichtet, dem wird sich manches undurchdringlich scheinende Gestrüpp auftun und manche Richtwege sich zeigen. — Die alte, oft angefochtene Dreiteilung der

Poesie: Lyrik, Drama, Epos gelangt ferner in unserem Zeitalter zu neuen Ehren. Jede der drei Gattungen hat ihre besondere Zeit und ihre besondere Geschichte, man darf sie daher — allerdings muß man sich vor pedantischer Übertreibung hüten — gesondert betrachten, und die Entwicklung der einen in der andern spiegeln. — Der Ansturm auf alte Gesetze der Dichtung war in den letzten Zeiten besonders heftig, er zeigt unverkennbar, welches neue Leben alte Formen gern und dankbar in sich aufnehmen, und welches sie zersprengt und zerstört. Die neue Zeit liefert, oft freilich im negativen Sinn, manche Beiträge zur Erkenntnis der Elemente und zeigt manches alte Gesetz in neuem Licht. Umgekehrt hat wieder die törichte und unwissende Anfeindung der elementaren Gesetze der Dichtung die strengste, ja eine fanatische und asketische Verehrung der ehernen alten Tafeln hervorgerufen und ein neues Dasein in ihnen geweckt. Im Hinblick auf neue, eindringliche Bewährung alter Wahrheiten gewinnt der Darsteller der neuesten Dichtung jenen festen und leichten Schritt und jenen zugleich vorschauenden und rückwärtsgewandten Blick, der sogar die Wirrnisse der Gegenwart durchdringt.

Für die letzten literarischen Bewegungen ist schließlich bezeichnend ein starker Fanatismus und eine heftige Unduldsamkeit, und sie kreisen gern um bestimmte Persönlichkeiten. Das ist für den Darsteller wieder ein Gewinn. Das bewegte Leben um ihn verhindert auch seine Erstarrung, und das Verhältnis von Meister und Jünger, von Original und Nachahmung zeichnet sich fast ohne sein Zutun vor seine Augen. Ferner führt jede Bewegung von selbst zu ihren lauten und leisen Gegnern und zu jenem dichterischen Leben, das fern von der Zeit, seinen eigenen Gesetzen gehorchend, still vor sich hinwandelt. Die Gegensätze, die unsre Poesie beherrschen, treten klar gegenüber, sie führen in anregendster Abwechslung von der Masse zum Mann, von der Literatur zur Dichtung, von Deutschland zur Welt. Fülle und Klarheit gelangen auch hier, eins durch das andere zur Geltung.

Da jede der neuen Richtungen mitten aus der Zeit kommt, kämpfend, fordernd oder verehrend, fügt sich aus ihrem Gesamtbild das erste Bild unsrer Zeit. Durch die Vermittler von reiner und angewandter Dichtung, durch die Verleger, Herausgeber, Kritiker, Bühnenleiter, Volksbildner, Lehrer ergänzt und belebt sich das Bild. Überschaut man es einmal in diesem Stadium, so darf man es mit den andern geistigen und materiellen Leistungen der Gegenwart, soweit sie dem Darsteller zugänglich bleiben, vergleichen und an ihnen messen: so gelangen wir zu der Erkenntnis von Wirkung und Gegenwirkung, von Dichter und Zeit. Aus ihr leiten sich organisch die Forderungen und Mahnungen für die Zukunft ab.

Das Wort Henrik Ibsens: dichten das heißt Gerichtstag halten über das eigene Ich, wird heute gern zitiert. Für unsre neue Dichtung gilt das Wort allerdings wie kaum für eine andere. Sie hat, indem sie zu so vielen Völkern und Zeiten flüchtete, Kunst und Geist aller dieser Vergangenheiten zum Richter über sich aufgerufen. Zwischen Heimat und Welt treibt sie ruhelos und muß den Spruch beider über sich ergehen lassen. Keine der Mächte, die unser Leben lenken, ließ sie unangetastet, nicht den Kampf der Geschlechter, nicht die Ordnung der Gesellschaft, nicht den Organismus von Staat und Volk, nicht die Gebote der Sittlichkeit, nicht Religion und Gott: sie darf darum das Urteil aller dieser Mächte nicht scheuen. Die deutsche Dichtung der letzten Zeit hat vor unserm Volk und seiner Zukunft eine Verantwortung auf sich geladen, wie die Dichtung keiner Vergangenheit, und keine Dichtung hat, alles in allem, die Verantwortung vor sich, vor unserm Volk, vor unsrer Zukunft weniger gefühlt.

Wer aber diese Dichtung schildert, der fühlt ihre ganze Verantwortung auf seinen Schultern. Seine Darstellung muß jedes Werk aus sich zu verstehen suchen und für sich sprechen lassen, sie darf aber nicht in jener Objektivität sich gefallen, die im Grunde nichts ist, als die Angst, Stellung zu nehmen. Auswahl und Urteil müssen Wertungen bleiben vor dem Tribunal deutschen Wesens und deutscher Kunst. Wir alle arbeiten an der Wiederaufrichtung unsres Volkes: sehen wir zu, wie die Dichtung an diesem nötigsten Werke hilft. Vielleicht erklären sich alle ihre Gebrechen doch aus einer großen Sehnsucht, die nur ihre Gestalt nicht gewinnen kann. Sie weiß nicht, soll sie münden in schöpferische Religion, oder ins süße Nichts der Mystik, in die Läuterung und Stählung des eigenen Volkes oder in die Beglückung der ganzen Welt, in die Bildung von Männern und Führern oder in die Veredelung der Massen oder in welches Ideal. Wir leben noch alle vor Sonnenaufgang. Möchte es gelingen, der verschwimmenden Sehnsucht doch die rechte deutsche Gestalt zu geben, damit einst die Sonne über einem geläuterten Deutschland aufgehe!

Fremde Meister

In den Jahren um 1885 wurde von jungen Dichtern und Kritikern recht laut der Anbruch eines neuen Tages in der deutschen Dichtung verkündet. Sie sollte wieder nur der Wahrheit und der Natur gehören. Wer diesen Propheten mißtraute, schien im Recht. Sie hatten an eigenen Leistungen, besonders im Anfang, kaum etwas aufzuweisen. Ihr Auftreten gegen die alte Generation war ein Zuschlagen ohne viel Besinnung und traf nicht die wahren Gebrechen. Auch ihr Wollen schien unklar, voller Widersprüche und ohne Urteilskraft. Die ersten Herolde der neuen Zeit sind denn heute auch fast alle vergessen und scheinen uns verstaubter als etwa die Dichter von 1830 und 1848 — wer kennt denn heute oder wer liest aus eigenem Antrieb Dichtungen von Alberti, Conradi, Kretzer, Arendt, Bleibtreu und Michael Georg Conrad? Trotzdem, wenn wir es rückschauend überblicken, müssen wir zugeben: alles was im letzten Menschenalter in der Dichtung sich abspielte, führt auf die Pronunziamentos jener Tage zurück, sei es, daß es sich aus ihnen, oder sei es, daß es sich gegen sie entwickelte. Die leidenschaftliche Bekämpfung des Naturalismus gerade durch unsre Jüngsten zeigt, welche Macht in ihren Augen er noch besitzt. Die Jugend hatte eben doch die rechte Witterung von Zeit und Zukunft, und wenn sie sich noch nicht ausdrücken konnte, sie war von einer echten Leidenschaft und echten Sehnsucht beherrscht.

Auch trat die neue Zeit nicht allein aus der Dichtung hervor. 1888 wurde das Zeitalter Bismarcks durch das Zeitalter Wilhelms des Zweiten abgelöst, in den gleichen Jahren verwandelte sich der Sozialismus in eine über unsre Zukunft entscheidende Macht. Gleichzeitig begann auch das Werk und die Persönlichkeit Friedrich Nietzsches tiefer in das deutsche Bewußtsein zu dringen. Ebenso leidenschaftlich wie die Dichtung suchte schließlich die Malerei Natur und wieder Natur.

Die neuen Dichter bekämpften mit einer Empörung und Erbitterung das Schaffen der alten, die vordem in der Geschichte der Dichtung noch nicht erlebt wurde und die schon wir nur mit Mühe und mit Hilfe geschichtlicher Einsicht nachfühlen können. Je weiter wir in unsre Zeit und in ihr Verhältnis zur Vergangenheit eindringen, um so sonderbarer und — in sachlicher Beziehung — ungerechter wird uns der ganze Zorn scheinen. In etwa 10 oder 20 Jahren

wird ein Forscher, wenn er den Gehalt der deutschen Dichtung etwa von 1860 bis 1890 gegen den von 1890—1920 abwägt, das Wüten der Jüngsten von 1890 erst recht belächeln, so wenig überwiegen die Leistungen der einen Epoche die der andern. Aber die Jüngsten sahen in der Dichtung, die sie umgab und die das Bürgertum liebte, nur das Leere und das Verlogene, das Morsche und das Greisenhafte, die Unnatur und die Unfähigkeit, das Tieferliegende und Lebenskräftige erkannten sie nicht. Sie rannten nur gegen die nächsten Widerstände an. Was sie angriffen, war damals auch lebendig: heute ist das meiste davon zerstoben, und eben die Jüngsten haben es zerstäubt. Wir sehen heute ein Nichts, wo damals noch ein Etwas stand. Aus der Lyrik schien eine seelenlose, süßliche und sentimentale Reimerei geworden, ohne Kraft und ohne Ernst, ohne neuen Rhythmus und ohne neue Melodie — eine Epigonenkunst im leersten Sinn, für Familienblätter und für den Konfirmationstisch, aber nicht für den Menschen. Beim Drama schien es noch schlimmer: entweder auch hier platte und entseelte Epigonenkunst, Jamben und wieder Jamben, oder effektvolle Theaterstücke, nach französischem Muster gebaut, brüchig in der Moral, unwahr im Gehalt, stark im Sensationellen, oder rührsame bürgerliche Schmarren oder Militärschwänke, über die man bestenfalls herzlich lachen konnte, deren Komik sich aber stets um die gleichen Einfälle drehte und deren Harmlosigkeit etwas Aufreizendes besaß. Ifflands und Kotzebues waren da, mehr als genug, freilich gaben diese Possen und Dramen nicht Dokumente bürgerlicher Kultur wie Iffland und blieben hinter den virtuosen Theaterkünsten Kotzebues weit zurück. Doch wo blieben Lessing, Schiller und Goethe? Man hatte Hebbel und Otto Ludwig, aber wer kannte sie damals?

Eine große Zeit und eine auf das eigene Volk stolze Dichtung wird nun bei solchen Krisen die Heilkraft vor allem in sich selbst suchen und nach bedächtiger Prüfung auch den fremden Meistern Ehrfurcht zollen und Einfluß einräumen. So etwa hat es Goethe gewollt. Doch der Blick der Neuerer von 1888 sah über die ihnen unleidliche Gegenwart fast niemals hinweg. Sogar von den verheißenden Kräften der eigenen Zeit hat er viel übersehen, geschweige denn, daß er von deutscher Romantik, oder von Sturm und Drang etwas erspäht oder empfunden hätte. Höchstens Hermann Lingg oder Martin Greif ließen die jungen Münchner gelten. Es war doch eine recht törichte Zeit.

Um so unbedingter und leichter wurde der Preis der fremden Herrscher. Den Ton aber, der zu ihrem Ruhm vor einem Menschenalter angeschlagen wurde, haben wieder die folgenden Jahrzehnte immer von Neuem verstärkt.

Auch hier erwiesen sich die Revolutionäre von 1888 in stärkerem Sinn als Bahnbrecher, als sie selbst ahnten und vielleicht wollten. Ein Kennzeichen der neuen deutschen Dichtung blieb bisher der Überschwang in der Würdigung der fremden Kunst, und diese hat die Entwicklung der deutschen oft bis in ihre feineren Blutbahnen beherrscht.

2

Die Meister der Naturalisten waren Ibsen, Tolstoj und Zola, ihnen schlossen sich Strindberg und in weiterem Abstand Björnson an.

Unsren Jüngsten gilt Henrik Ibsen als abgetan. Sie haben für ihn nur ein mitleidiges Achselzucken. Gerade die Dramen Ibsens, die seinerzeit Europa am leidenschaftlichsten erregten, die Stützen der Gesellschaft, das Puppenheim, die Gespenster, der Volksfeind sind allerdings im Milieu, in ihren Themen und in ihrer Kunst veraltet. Die Bedeutung dieses Mannes ist aber viel umfassender, die Gegenwart hat ihn noch nicht erschöpft und er wird noch mancher Zukunft etwas zu sagen haben. Als reifer Mann und Künstler, nachdem er die Fünfzig überschritten, hat Ibsen in seinem Drama sich der Gegenwart zugewandt. Vorher hat er in seinem Werk vor allem um ein Problem gekämpft — für jeden sichtbar seit den Thronforderern — um das Problem des Künstlers und um sein Recht in unsrer Zeit. In seinen Altersdramen ist der Dichter von neuem in den Bann dieses alten Problems geraten.

Man hört jetzt als eine der letzten Weisheiten ausrufen, es werde bald eine Zeit kommen, in der die Kunst ein Anachronismus sei. Hätte Ibsen das gehört, er hätte in seiner Art geschwiegen und gelächelt. Denn er wußte längst, daß die Tage nicht mehr fern seien, in denen man das Recht der Kunst anzweifeln würde. Wie oft wird in seinen Dramen die Kunst vors Gericht gefordert! Kunst ist Feindin der Tat, ein Geschöpf von Nacht und Traum, ihren ausschweifenden Phantasien und ihren zügellosen Wünschen. Sie muß am Tag und an seinen harten Grenzen sich wundstoßen ... sie ist Prahlerei und Schwäche und Selbstbetrug und Gedankensünde, sie entnervt den Menschen und verfesselt ihn unentrinnbar in sein eignes Ich. — Leben und Blut, Form und Farbe soll der Künstler den ihn bedrängenden Visionen und Gestalten geben, aber wie gelingt ihm das? Die andern sehen die vollendeten Werke, sie hören aber nicht die erstickte Klage der Dichtungen, die werden sollten und die niemals geworden sind, nicht die Klagen, die Peer Gynt entgegentönen im Rascheln der Blätter, im Flüstern der Halme, im Fall der Tropfen, in den verwirrten Fäden. Die tiefsten Tragödien verschließt der Dichter in seiner Brust. Die andern wissen auch nicht, wie die Gestalten unaufhörlich, ohne Er-

barmen sich verschieben und immer neue Gesichter und Seelen annehmen, sie ahnen nicht die Passion des Poeten; weder die Unersättlichkeit und den Zwang des Schaffens, noch die tückischen Metamorphosen und den Trotz des Erschaffenen. Der Baumeister Solneß will himmelragende Dome schaffen, dem Priester Brand scheint jede Kirche verächtlich, sein Dom ist die erhabene und unendliche Einsamkeit der Eisberge. Aber jenem gelingen nur Heimstätten für Menschen, und diesen steinigt die Menge, die er mit sich in das Leere und das Erhabene riß. Sie folgt dem, der ihr Brot und Freude verheißt. Des Dichters Los ist kaum anders. — Die Kunst will den ganzen Menschen, der Künstler lebt nicht wie die andern, er kann nicht frei und unbefangen gleich ihnen fühlen. In Welt und Mensch sieht er nur den Stoff zu seinem Werk, nimmt denen die Seele, die glauben, daß er sie liebe und stößt sie als Wesenlose und Unglückliche wieder in die Welt. Der Baumeister Solneß hörte auf dem Turm eines Hauses, das er gebaut, einmal das Brausen der göttlichen Stimme: durch die wilden Bitten eines Mädchens verführt, erklomm er ein zweites Mal die Höhe, trat fehl und stürzte sich tot. Brand hat Jehovah nie erblickt, aber seine Frau starb, als sie ihn einmal sah, nachdem sie ihr Liebstes ihm geopfert. Erst wie der unglückliche Priester durch eine Lawine verschüttet ist, tönt die Stimme des Herrn aus den Lüften, und es ist die Stimme des Gottes der Liebe. Und hört der Dichter die Stimme der Himmlischen und kann er den Anblick Jehovahs ertragen?

Der Baumeister Solneß ist die eigentliche Künstlertragödie Henrik Ibsens. Solneß verliert im Alter den Glauben an sich selbst. Mit grimmigem Zorn sieht er, wie seine Pläne sich verschieben und verkleinern, wie er immer nur gewünscht hat und gewünscht und nicht vollbracht. Er sehnt sich nach wildem Handeln und nach robustem Gewissen: um so leidenschaftlicher, weil er fühlt, daß ihm das für immer versagt bleibt. Anerkennung und Bewunderung bedarf er, um zu leben, doch schämt er sich, das einzugestehen. Auch den Nächsten gegenüber ist er verschlossen und leidet wieder unter seiner Verschlossenheit. Er möchte Liebe, doch weiß er, daß er die, denen gegenüber er Liebe heuchelt, oder für die er Liebe zu fühlen glaubt, nur um seines Berufes willen ausnutzt und dann fortwirft. Die Angst um seine Kunst wird ihm zur Angst um seine Zukunft und macht ihn zum harten Egoisten, launisch und gereizt, zum Schrekken und wie der Alternde fühlt, bald zum Gespött seiner Umgebung. Die Jugend klopft an die Tür: er fühlt, daß es gut ist, wenn ihr Tag kommt — aber, was in seiner Macht liegt, tut er, um sie zu unterdrücken. Nur durch brutale Gewalt hält er sich oben, das wirkliche Unrecht, das er an den andern begeht, an seiner Frau und seinen Angestellten, beschönigt er sich oder täuscht er sich fort. In ganz seltenen Augenblicken erscheint seine wahre Gesinnung, wenn

er klagt, daß die hautlosen Stellen auf seiner Brust dadurch nicht unempfindlicher werden, daß er andern die Haut von der Brust reißt und auf seine wunde Stelle lege. Gewissermaßen als Buße redet er sich dann ein Unrecht ein, das er angeblich beging: nur weil er es so gewünscht, sei damals sein altes Haus in Flammen aufgegangen und dann hätten die Flammen seine Kinder getötet; und sein Ruhm habe mit dem Bau seines neuen Hauses begonnen. Das erfundene Unrecht ist ihm nun interessanter als das wirkliche, er pflegt es in zärtlicher Liebe und leidet am Ende darunter so, daß er Mitleid für sich fordert und auf den Grund seines Leidens für eingebildete Sünden das Recht zu neuer wirklicher Sünde baut. Als er sich schon aufgibt und fühlt, wie ihn das Netz erwürgen will, das er aus Grausamkeit, Mißtrauen, vergeblichen Anläufen, Enttäuschungen und einbildnerischen Qualen um sich spann, jubelt ihm plötzlich die Jugend zu, stürmischer und gläubiger, als er es in seinem Leben je erfuhr. Aber diese Jüngerschaft reißt ihn ganz in den Untergang. Sie galt nicht ihm, sondern dem Ideal, das er sein sollte, dem Solneß, der in der Kraft seiner Mannesjahre vielleicht einmal war. Und wie er um des Mädchens willen noch einmal in die Höhe steigt, faßt ihn der Schwindel und wirft ihn nach unten; er wollte höher steigen als er konnte.

Ist denn wirklich in einer Welt, in der alles zur Tat drängt, Raum für solche Zweifler und Grübler, für unschöpferische Schöpfer und für ewig enttäuschte Träumer; für diese entnervende Jagd nach unerreichbarem Glück?

Eine Welt, der die Kunst zur Last wird, muß selbst aus den Fugen geraten sein. Ibsen hat denn auch während seines Lebens nicht weniger an seiner Zeit als an seiner Kunst gelitten. In jungen Jahren wollte er durch seine Dichtung das Vaterland aufrufen und es zu seiner großen Aufgabe rüsten: er predigte die Königsidee, das eine große aus den drei kleinen nordischen Reichen. Der Ruf verhallte ins Leere, und der Dichter, nach unsäglichen Leiden und Entbehrungen tiefer enttäuscht als man sagen kann, floh für Jahrzehnte die Heimat. In der Fremde folgte eine Besinnung auf die Grundlagen unsres Daseins, auf Christentum und Griechentum, auf das Diesseits und das Jenseits. Das war die Vorbereitung für die Dramen, die der gegenwärtigen Menschheit gehörten.

Ibsen rief der Gegenwart ins Gewissen, daß sie, plötzlich reich geworden, in ihre neuen Verführungen blind hineinlaufe, keine Verantwortung vor sich und vor der Zukunft fühle, daß sie außerdem sich selbst überlebt habe und ihre neuen überwältigenden Aufgaben nicht sehe oder sie mit alten, längst unzulänglichen und kraftlosen Mitteln lösen wolle, mit der Form, nicht mit dem Wesen der alten Religion und der alten Sitte. Sie suche nicht die Frau, erziehe, nur den

äußeren Erfolg im Sinne, Kaufleute, Politiker, Pastoren, Ärzte, Beamte, aber keine Menschen, lasse sich durch mühelos oder auf unsauberen Wegen erbeutetes Geld beherrschen und verderben, vergifte durch Politik und Presse jede Ehrlichkeit, unterdrücke durch Parteifanatismus jeden selbständigen und aufrechten Charakter, setze die Gemeinheit der Masse an Stelle des Wertes des Einzelnen, und folge auch dem gesinnungslosesten Demagogen, sobald er es nur verstehe, der Menge zu schmeicheln. Verbrechen entschuldige sie durch die Moral des Berufes; um den Schein des Anstandes zu wahren, feiere sie Männer nach ihrem Tod als Wohltäter und gebe Asylen ihren Namen, die durch ihre Ausschweifungen ihrer Frau das Leben zur Hölle gemacht und ihren Söhnen Kraft und Vernunft gebrochen.

Diese Anklagen gründeten sich auf tiefe Einsicht in die Gegenwart und hätten wirksamer und lebendiger kaum vorgetragen werden können. Eine Frau, um ihren Mann das Leben zu retten, fälscht in gutem Glauben einen Wechsel und ohne Kenntnis der Gesetze. Für eine Eisenbahn empfiehlt eine Gesellschaft eine bestimmte Linienführung, denn diese führt durch ein Gelände, das sie vorher selbst in ihren Besitz gebracht. Eine andere Gesellschaft schickt ruhig ein schadhaftes Schiff in die See, denn seine Ladung ist hoch versichert. Eine Gemeinde besitzt ein zukunftreiches Bad und verschweigt, daß ihr Leitungswasser aus verseuchtem Boden stammt — wer kennt aus der Zeitung oder aus den Erzählungen andrer nicht solche und verwandte Fälle? Dann gab es in diesen Dramen Sensationen: Frauen, die Mann und Kindern den Rücken kehren, um ihr Leben zu leben und ihr Wesen zu entdecken, junge Künstler, die auf der Bühne dem Wahnsinn verfallen, Bankerotterklärungen der Moral, die bis dahin felsenfest zu stehen schien und dergleichen. Kein Wunder, daß Europa in Aufruhr geriet. Die dramatische Form, die sich die neue Kunst wählte, hatte die Bühne auch seit langem nicht gesehen: der Aufbau war klar und geschlossen und spannte sich immer fester und erregender, der Dialog verdichtete die Rede des Alltages, schmiegte sich leicht und fest an jede Stimmung, schien die Natur selbst und war doch in jedem Wort aufgespeicherte Energie und vernichtend in seiner Treffkraft. Die Menschen stammten aus sorgfältiger, nie nachlassender Beobachtung und vielfältigen Erfahrungen, einer spiegelte sich im andern in immer neuen Haltungen und Beziehungen.

Mancher große Dichter ist Prophet im Sinne des alten Testaments und muß sein „ich klage an" in die Welt schleudern: doch der gehört nicht zu den ganz Großen, der immer nur das „ich klage an" ruft. Der Doktor Rank im Puppenheim war zum Ankläger bestimmt und hatte manchen Grund dazu, die Sünden seines Vaters luden ihm ein unheilbares Leiden auf: doch er wurde zu einem

Weisen, der sein Schicksal still und heiter trägt und dazu noch die reine Liebe zu einer Frau, die doch nie die seine werden kann. Welche seltsame Reihe von Weltverbesserern zeigt das Drama Ibsens, den Doktor Stockmann, Gregers Werle, Ernst Rosmer, Ulrik Brendel, Eilert Lövborg, Allmers — dazu die Frauen, die Nora, Frau Alwing, Rebekka West — jeder in seiner Art ein verirrter und gescheiterter Heiland; und der Klügste von ihnen ist eigentlich der alte Ballested in der Frau vom Meer, der es lernte, sich zu akklimatisieren. Die Schäden aus einer Zeit lassen sich eben nicht allein herausreißen, fruchtbarer und guter Boden wird durch solches Ausreißen außerdem immer geschädigt. Viele, die eine alte Zeit leidenschaftlich bekämpften, gäben, nachdem sie unwiederbringlich dahin ist, gern Leib und Seele darum, wenn sie nur wiederkäme. Der Weltverbessrer ist immer ein wenig Don Quijote. Tragik und Tragikomik bestimmen sein Dasein, und eben weil er ein großer Künstler war, sah und zeigte Ibsen die geheimnisvollen und fast unmerkbaren Linien, die hin und her zwischen Tragikomik und Tragik führen.

Sind denn auch die Erkenntnisse der Gegenwart wirklich stichhaltig und sind die Gefahren, die sie fürchtet, immer so furchtbar? Die Idee der Vererbung, auf der sich die Tragik Doktor Ranks und die der Gespenster aufbaut, ist in unsern Augen eine Chimäre, die leidenschaftlichen Hoffnungen, die das Menschenalter vor uns auf ein Zeitalter der Frau setzte — ach, welcher Wirklichkeit sind sie gewichen! Ibsen wußte so etwas: die Lebensdauer einer Wahrheit, sagt sein Doktor Stockmann — und mit ihm vertrug sich der Dichter ausgezeichnet — sei schon recht ansehnlich, wenn sie 20 oder 30 Jahre währe. Auch die Wahrheiten unsrer Tage sind eben turbulenter und geräuschvoller als früher, aber sie verlärmen sich ziemlich rasch.

Das eigene Pathos kann auch den Künstler überwältigen und ihm die innere Wahrheit und das unabhängige Leben seiner Menschen gefährden. Ibsen hat das bei seinen sozialen Dramen erleiden müssen. Bei den Stützen der Gesellschaft weiß das jeder, reuige Sünder wie den Konsul Bernick gibt es auf dieser Welt nicht. Das Puppenheim hieß im Entwurf: eine Tragödie der Gegenwart, und Nora sollte sich selbst das Leben nehmen. Als ihr klar wurde, was sie begangen und wie die Menschen ihre so edel gemeinte Tat, die Fälschung des Wechsels, auffassen würden, wußte sie gar nicht mehr, was recht und unrecht war, sie sah keinen Ausweg, nirgends einen Menschen, der sie verstehen oder der ihr helfen konnte, und bis zuletzt hoffte sie umsonst auf ein Wunder. Die lebensfrohe, helle und kindliche Frau hatte Sonnenschein um sich verbreitet, wo sie war. Nun stürzte die Welt über ihr zusammen und erschlug sie. Diesen Schluß des Dramas wünschen wir noch heute. In der letzten Szene

der Nora, die wir kennen, ist Nora nicht sie selbst, sondern sie spricht Erkenntnisse des Dichters aus, erschreckend klug und klar, als eine furchtbare Anklägerin, mit Worten, die sie aus sich nie gefunden hätte. — Die Gespenster galten den ersten Vorkämpfern Ibsens als sein eigentliches Meisterwerk. Man erinnerte an die antike Tragödie und nannte Ibsens Drama das klassische Schicksalsdrama der Gegenwart. Wir verstehen die Bewunderung: ohne jeden äußeren Zwang, aus dem Organismus des Dramas sind Einheit von Ort und Zeit und Handlung gewahrt, zwischen fünf Menschen spielen sich die erschütternden Vorgänge ab, in drei kurzen schweren Akten. Der Ausklang jedes Aktes faßt die Bedeutung des vorhergehenden in einen, immer stärker anschwellenden Eindruck zusammen und läßt in drei großen Sätzen das unabwendbare Verhängnis aufsteigen und sich entladen. Am Ende des ersten Aktes hört die entsetzte Mutter das Kichern und das verbuhlte Liebesgeflüster von Oswald und Regine, die nicht wissen, daß sie Kinder eines Vaters sind, des Kammerherrn Alwing, und daß in ihnen die Lüste des Erzeugers sich erneuern. Am Ende des zweiten Aktes steht der Bau des Asyls, das den Namen des Kammerherrn tragen soll, in Flammen, am Ende des dritten ist Oswald dem Wahnsinn verfallen, Regine gehört ihrer Lust, das Lebenswerk der Mutter ist zerstört — und nach endlosem Regen, nach grauen und hoffnungslosen Tagen wirft die Sonne ihre hellen Strahlen über das Werk der Zerstörung. Wer aber nun unter dem Aufbau eines Dramas auch die Anlage der Tragik und die Ordnung der Charaktere versteht, wird in der Komposition der Gespenster ein gestörtes Gleichgewicht finden. Ihre Tragödie ist doch die der Mutter, der Frau Alwing. Sie will die unselige Erbschaft ihres Mannes in eine selige verwandeln, in ein Leben frei von Gespenstern, frei von alter Ehe, alter Religion, alter Sitte, und der Träger des neuen Daseins soll ihr der einzige Sohn, Oswald, werden. Doch diese Tragödie kommt nicht zur gebührenden Geltung, sie will sich erst im Drama vollenden und ist noch nicht da. Frau Alwing ist auch weniger lebendig, unklarer und phrasenhafter als die andern Menschen der Gespenster. Diese sind weit echter, originaler, überraschender und sind derber gezeichnet; der Pastor Manders, Regine, Engstrand. Außerdem wird sich auf der Bühne Oswalds Schicksal und sein ausbrechender Wahnsinn immer vor die Tragödie der Mutter stellen.

Und endlich: wenn man dies Drama mit dem Schicksalsdrama der Alten vergleicht; wo bleibt der Chor? wo die Einmündung des Schicksals, das eine Familie erträgt, in das Schicksal, das uns allen beschieden ist?

Als Ibsen die Wildente vollendet hatte, schrieb er an seinen Verleger, das Stück nehme in seiner dramatischen Produktion gewissermaßen einen Platz für

sich ein, das Verfahren weiche in mancher Hinsicht von seiner früheren Methode ab. Der Dichter hatte sich in diesem Drama eben vom sozialen Drama und dem Drama des Pathos und der Anklage getrennt. Die Vorgänge in der Wildente wären vielleicht ein stärkeres Thema zu einem Drama der Anklage gewesen als die Gespenster. Der Großhändler Werle gibt in einem nicht ganz durchsichtigen Prozeß seinen Jugendfreund Ekdal preis, damit er selbst aus den Verhandlungen reich und rein hervorgehe. Der andre kommt ins Gefängnis, in Armut und Unglück. Den Sohn des Freundes verheiratet der Großhändler mit einer abgelegten Geliebten, macht ihn glauben, er sei der Vater des Kindes, das diese ihm schenkt und mietet ihm ein photographisches Atelier in einer ärmlichen Dachkammer im Hinterhaus. Dem eignen Sohn und der eignen Frau macht Werle durch seine Maitressenwirtschaft das Leben zur Hölle und zerrüttet seine Familie, als Strafe für seine Ausschweifungen kommt im Alter Blindheit über ihn.

Aber der Ankläger in diesem Drama ist der Narr. Die Menschen auf der Bodenkammer, an denen sich Werle und das Schicksal so vergingen, sie sind eigentlich die Glücklichen. Dem alten Ekdal ist die Jagd auf Kaninchen ein Ersatz für die Jagd im Wald, der junge hält sich für einen großen Erfinder, läßt sich gern verwöhnen und berauscht sich an den eignen großen Worten. Gina, die Frau, bringt ihr Haus und ihr Geschäft in Ordnung, sie ist ihres bescheidenen Wohlstandes zufrieden und weiß Behaglichkeit um sich zu verbreiten. Von ihren Mietern tröstet sich der eine, ein betrunkner Pfarramtskandidat, mit seiner dämonischen Natur, der andre, ein gescheiterter Arzt, impft den Menschen die Lebenslüge ein. Allen vergoldet die kleine Hedwig ihr Dasein, mit ihrer kindlichen Reinheit, ihren schwärmerischen Hoffnungen und ihrer aufopfernden Liebe. Die ganze Gesellschaft gleicht der Wildente, einem Geschenk an die kleine Hedwig, auch sie vergaß, daß sie die Freiheit verlor, gefällt sich auf ihrem Boden, plätschert in ihrem kleinen Bottich vergnügt herum und wird bei guter Nahrung rund und fett. — Der junge Werle sieht in dieser ganzen Existenz nur die Lüge und Knechtschaft, er will seinen Freund Hjalmar und die Seinen zur Wahrheit und Würde führen, und als ein Schwärmer, ein vom Leben mißhandelter Idealist, der nie die Wirklichkeit sah und meisterte, stößt er sie nur ins Unglück und trägt die Schuld, daß sich ihr Liebstes, die Hedwig, das Leben nimmt. Gregers Werles Beruf bleibt es, der Überflüssige und Unglückbringende, der Dreizehnte am Tisch zu sein. Eine Welt von Absonderlichkeit, Wehmut, Narrentum, Pathos, Komik und rührender Liebe ist in den wenigen Akten dieses Photographendramas aufgefangen. „Die Menschen dieses Stückes sind mir", sagt der Dichter, „trotz ihrer mannigfachen Gebrechen

durch den andauernden täglichen Umgang doch lieb geworden". Der Ankläger Ibsen hat sich in den großen Menschenschilderer und Psychologen verwandelt, diese Wandlung kündete sich im Puppenheim und in den Gespenstern deutlich an.

Ein Mensch wie die kleine Hedwig, die Schilderung eines Mädchens in den Jahren des Überganges, mit ihrer Sehnsucht und Schwärmerei, der erwachenden mütterlichen Liebe, der Vermischung von geschlechtlichen und religiösen Trieben, der überzarten Empfindung und der Abhängigkeit vom trüben und hellen Wetter; ein solches Wagnis und Meisterstück war seit langem auf der Bühne unerhört. Ibsen ließ ihm andre folgen, die ihn zum Meister der Psychologie unter den Dramatikern seiner Zeit machten. Seine Rebekka in Rosmersholm durchstürmt und durchtobt das wilde weite Meer ihrer Heimat, und sie atmet auf in der tiefen Ruhe ihrer Sonne. In Hedda Gabler sind nervöse und gereizte Zustände der Schwangerschaft eine Erklärung für die Unerträglichkeiten einer stolzen aber unzulänglichen, durch die Gesellschaft verhärteten und verbildeten Frau. Ellida in der Frau vom Meer wird von dem schwärmerischen Kultus einer Jugendliebe, von einer eingebildeten Knechtschaft unter dem Willen eines Mannes erlöst, den sie Jahre lang nicht sah, der für sie Jugend und Glück und Meer war, und dem sie nur verfallen konnte, weil sie sich für überflüssig auf der Welt hielt und, selbst kinderlos, die nächsten Aufgaben um sich, ihre Stieftöchter, nicht sah.

Auch die psychologischen Dramen Ibsens, die Wildente, Rosmersholm, die Frau vom Meer, Hedda Gabler durchtönt eine Anklage, nur ist sie weniger laut und darum erschütternder. Wir sehen das Leben, das nun einmal da ist, und sehen, wie viel Entwurzelte, Gescheiterte, Verunglückte und Ruhelose und Unbefriedigte in ihm ihr Wesen treiben, ja daß sie der Gegenwart fast ihr Gepräge geben. Der Dramatiker, der solche Menschen und Zustände schildert, wird leicht der Versuchung erliegen, seine Geschöpfe, diesen sonderbaren und tragikomischen Mikrokosmos, in immer wechselnden Gruppen gegenüberzustellen; es ist gar zu verlockend, zu zeigen, wie sich der eine Lebensstrahl in tausend Prismen bricht. Der harte Zwang des Dramas, das immer die Abkürzung und das Zusammendrängen fordert, wird bisweilen auch dem geborenen dramatischen Dichter unleidlich, er sucht, fast ohne es zu wissen, die Breite der Schilderung; hat Ibsen doch den Brand als Epos geplant und im Julian fast ein episches Drama gegeben. Schiller flüchtete sogar jahrelang in die Geschichtsschreibung. Wenn nun aber das ruhende Leben stärker wird als das bewegte, steht statt des Dramas plötzlich eine Schilderung des Zuständlichen vor uns und keine Handlung treibt die Ge-

schehnisse weiter. Hedda Gabler und die Frau vom Meer sind dicht an diese Ruhe geraten, das Gegenspiel zum Spiel ist nicht stark genug ausgebildet. Sonst drängte der Dichter seine Dramen doch wieder in den dramatischen Wirbel, in den unerbittlichen Kampf der alten und der neuen Zeit, an dessen Ende uns nichts bleibt, als ein sehnsüchtiger und verzweifelnder Blick in eine neue bessere Zukunft.

Eine Mischung von psychologischer Meisterschaft und sehnsüchtigem Prophetentum erklärt wohl die Wirkungen von Ibsens modernem Drama. Entfaltet hat sich die neue Kunst, wie Ibsen es selbst sagt, in seinem umfänglichsten Trauerspiel, im Julian Apostata in Kaiser und Galiläer. Als das Werk erschien, wurde es kaum beachtet, und auch heute noch wissen wenige, daß es das Verständnis des ganzen modernen Ibsen erschließt.

Der Vorwurf des Dramas war ein weltgeschichtlicher in größtem Sinn: der Kampf um die Welt, den Griechentum und Christentum gekämpft haben und den sie in der Brust eines Mannes zum letztenmal kämpften, eines Herrschers über die Welt, der sich noch einmal berufen glaubte, das Christentum zu zerstören, das Griechentum aufzurichten. Doch er fühlt, daß eine reinere Zukunft weder dem Christentum noch dem Griechentum ganz gehören wird. Der Mensch darf sich weder dem Diesseits noch dem Jenseits ganz verschreiben. Dem ersten Reich, dem Reich des Diesseits muß das zweite Reich, das Reich des Jenseits folgen: das letzte Reich wird das dritte sein, das dem Diesseits und dem Jenseits jedem das Seine gibt, und das feste Menschen auf dieser Erde will, den gläubigen, liebevollen Blick in den Himmel gerichtet. Ibsens Julian steht in der widerspruchsvollsten Welt. Hier altes Griechentum und eitle Rhetorik, vermischt mit Neu-Platonismus und Mystik und dem Kult der orientalischen Religionen. Dort ein wilder Ansturm der Barbaren in Ost und West, der Parther und der Germanen. Dann noch ein Christentum, in tausend Sekten zerfallen und in erbitterter Feindschaft sich befehdend, doch in Not und Verfolgung wirft es alles Irdische von sich und entfaltet reine und selbstvergessene Opferkraft: Christus lehrt die Seinen den Tod und nicht das Leben. Endlich ein Hof, bis in den letzten Atemzug vergiftet von Intrigue, Verrat und Lüge, ein Schauplatz der Heuchler und Schmeichler, der glatten Schurken und heimtückischen Mörder. Diese Welt ist zu vielgestaltig, als daß der Dramatiker sie bändigen könnte, aber auf ihrem Grund breitet der Dichter eine Charakteristik des Kaisers aus, die eben die erste psychologische Charakteristik des modernen Dramas bleibt.

Sein Wesen bestimmt den Julian zum frommen Mönch, sein Schicksal zum Christenverfolger. Wie gern hätte er als stiller Einsiedler nur der Weis-

heit gelebt, und er muß als Kaiser den Thron eines Weltreiches besteigen. Zart, schüchtern, dem Wahren innig zugeneigt, wird er früh zur Heuchelei und Verstellung angehalten, gerät in den Dunstkreis der Lüge und öffnet sein Ohr den Schmeichlern und Schönrednern; seine wahren und echten Freunde verkennend. Der Liebe sehr bedürftig, muß er in seinen nächsten Verwandten seine erbittertsten Feinde sehen. Dieser Mann, der sich für einen Griechen hält, ist ganz und gar unsinnlich und blind gegen die Schönheit, die er wieder in das Leben tragen will. Vom Christentum sieht er das Schwache, Häßliche und Kleine, er kann es nicht vergessen, daß seine Vertreter seine Frau heilig sprachen, die ihn betrog und die eine Dirne war, auch kann er nicht die Verbrechen verwinden, die seine Umgebung im Namen des Christentums begeht. Der Haß macht ihn kleinlich und verbittert. Das Große des Griechentums, das Julian noch lebendig glaubt, ist längst erstorben, nur Zerrbilder des Griechentums führt er an den höhnenden Christen vorüber. Forschung, philosophische Grübelei, mystische Verzückung, dunkles Prophetentum, in diese Welt flüchtet er sich immer wieder, seine Erfolge reifen ihm auf dem Schlachtfeld. Ein Mann, ganz und gar außer seiner Zeit, unheilbar einsam, immer unglücklicher, an allem verzweifelnd und am Ende sich selbst zerstörend, verwandt mit jenen nordischen Menschen, die an ihrer Sehnsucht nach Licht und Wärme sterben; vielfältig und gebrochen, der Sohn einer Welt, um deren Seele die feindlichsten Mächte kämpfen und vielleicht schon ein Seher, der die Erlösung ahnt.

Der Pfarrer Rosmer in Rosmersholm glaubt sich dem dritten Reiche näher. Er sieht schon die Herrschaft des neuen Adels, des Adels der Gesinnung, glaubt an das Glück aller, geschaffen durch alle, und an den Wettkampf statt des Kampfes. Doch Rosmer fällt ab vom Glauben seiner Väter, versündigt sich an seiner Heimat und ihren jahrhundertstarken Überlieferungen und bringt durch seinen neuen Glauben, ohne das zu wissen, seine Frau in den Tod, denn sie mußte glauben, daß er nicht nur das Christentum im Stich ließ, sondern auch sie hinterging. Die Frau, deren Reinheit ihm unzweifelhaft war, Rebekka West, wurde seine Jüngerin nicht um des von ihm verkündeten Evangeliums willen, sondern weil ihre wilden Sinne sie zu diesem unberührten Johannes trieben. Sie wähnt sich von ihm denn doch geläutert und gehoben, aber sie folgte ihm in den Tod kaum aus starkem Glauben, eher aus jäh aufflackernder Inbrunst, aus hysterischem Überschwang.

Die Zeit des dritten Reiches ist uns noch fern. Der neue Glaube kündet sich seltsam an; ein reiner aber schwacher Schwärmer, ein unsteter und verschwenderischer Narr, Ulrik Brendel, Rosmers Jugendfreund, Bettler, Genius, Trunkenbold in einem, ein Wüstling, Rebekkas Stiefvater, der die neuen Ideen

vorschützt, um hinter ihnen zu sündigen, und Rebekka selbst, lüstern nach Sensationen, gierig nach Neuem, nach der Reinheit des unverführbaren Mannes: Schwärmer, Gescheiterte, Schurken und wilde Dirnen, das ist die erste Gemeinde des neuen Glaubens. Bereiten sie doch den Boden vor für den Messias, der einmal kommen wird? Ist es ein Gesetz, daß die Geburt eines neuen Glaubens sich durch wunderliche und schreckliche Vorzeichen verkündet? Daß die Schwachen und Verworfenen das neue Licht eher sehen als die Starken und Guten? Den alternden Dichter ließ die Frage nach dem, was kommen soll, weniger denn je los. Die alten Menschen seiner letzten Dramen sind verbittert und enttäuscht, und sehen müde oder mit verbissenem Zorn entflohenen Hoffnungen und heißer Liebe nach. Mit kalten und harten Augen blicken die meisten von ihnen in ein Leben, das ihnen ihr Bestes nahm, ihre Kinder sind gestorben oder mißraten. Die Jugend will von der Mission nichts wissen, die ihr die Alten zuweisen, sie will Genuß, wirft die Eltern zu Boden und jagt in den Taumel hinein, ohne Jenseits, grob und roh, laut und prahlerisch: sie pocht darauf, daß Zeit und Zukunft ihr gehören. Aber der Dichter hat den ganzen Glauben an das Kommende doch nicht verloren. Er weiß, daß die Tat, so lange verkannt und zurückgehalten, nun roh und ungebärdig ins Leben treten muß. Hamlets Zeit ist zu Ende, Fortinbras tritt wieder klirrend auf die Bühne. Auch diese Jugend wird ein Jenseits adeln; nicht die Kunst wird sie begleiten, der die Kraft fehlt, sich für andre zu opfern und für sie zu sterben, Liebe und Glauben werden wieder die Schwingen sein, die uns über die Erde emportragen. Der Stern des dritten Reiches verbirgt sich, doch er wird wieder leuchten. In Ibsens dramatischem Epilog, Wenn wir Toten erwachen, reißt eine Lawine den Bildhauer Rubek und die Frau in die Tiefe, der seine Kunst Leben und Glück nahm. Ulfheim, der prahlerische Mann der Kraft und seine junge Frau Maja, die den alternden Künstler verließ, jauchzen der Freiheit entgegen, und oben erscheint die fromme Schwester, hebt das Kreuz und ruft das „Friede mit Euch" des Christentums.

3

Von Ibsens Anschauungen und Werken veralteten, wie wir sagten, die am raschesten, die seinerzeit die lebendigsten schienen: ihre Themen entstammten eben zu oft der Zeitung und ihrem hastigen, dem Tag verschriebenen und mit dem Tag verfliegenden Dasein. Auch blieb der Gesichtskreis des Dichters in seinen modernen Dramen fast immer der Gesichtskreis der Kleinstadt. Die große Welt, der große Handel, die große Politik und das große Soldatenwesen der letzten Jahrzehnte finden in sein Werk ebensowenig Eingang wie etwa das

Problem der Rassenfragen und der Völkermischungen. Aber viele entscheidende Fragen, die heute noch weniger gelöst sind als damals und noch sehnsüchtiger der Lösung harren, hat Ibsen als einer der ersten in die Dichtung gelenkt und ihre Macht verstärkt. Weit über seine Zeit hinausblickend, gab er Antworten, die heute beherzigenswerter klingen denn je, Antworten, deren Lebensdauer er selbst unterschätzte: wir erinnern an die Probleme von der Erziehung, ob zum Menschen oder zum Fachmenschen, die Frage nach der Aufgabe des Arbeiters und der Masse, nach Volksvertretung und Demagogie, nach Parteiwesen und Presse. Ebenso schwer wiegt Ibsens Erkenntnis, daß die Männer heute Welt und Leben regeln wollen, die von Leben und Welt in die Ecke gestoßen wurden, die vom Geschlecht des Gregers Werle. Zu oft ist heute die Literatur das Werk von Wurzellosen und Unbefriedigten für Wurzellose und Unbefriedigte, und zu stark beherrschen diese Literaten das Leben und die öffentliche Meinung. Aus diesem Mißverhältnis steigt für die Kunst vielleicht die schwerste Krisis seit Jahrzehnten auf. In der Sehnsucht nach Tat und Jugend ist wieder Ibsen seiner Zeit weit vorangeschritten. Als die schöpferische Kunst der Zukunft erschien unter den Dichtern ihm wieder zuerst die Baukunst, der jetzt unsre Jüngsten ihre Hymnen singen. Der Ruf nach dem dritten Reich, nach der Versöhnung von Diesseits und Jenseits ist durch das Werk keines andern Künstlers so beharrlich erklungen, als die eine große verzweifelnde und doch wieder aufflackernde Sehnsucht, die seinem Werk das Leben einhauchte.

Ein Paar wie Ibsen und Björnson wird die Literatur nicht so bald wiedersehen, so ähnlich und so verschieden. Man hat sie die intimsten Freunde und die intimsten Feinde genannt, sie haben sich schöne Briefe geschrieben, aber es gab nichts Böses, was einer nicht dem andern nachsagte. Sie waren Landsleute, Zeitgenossen, zuerst norwegische, dann europäische Dichter, von denselben Themen angezogen und einer hat auf den andern stark eingewirkt. Ohne Björnson hatten wir weder den Haakon in den Thronforderern, noch Peer Gynt und seine Solvejg, noch den Steensgaard im Bund der Jugend, und ohne Ibsen hätte sich Björnson kaum so leidenschaftlich am modernen Drama versucht. Aber Ibsen war klein und still, als Volksfeind verrufen, einsam und oft in bitterster Not, ein verschlossener Grübler, und von äußerster Sorgfalt und Durchdachtheit in seinem ganzen Wesen, eitel und sehr soigniert in seiner Erscheinung: wo es einen Spiegel gab, sah er gewiß auch hinein und zur Sicherheit trug er noch einen Taschenspiegel bei sich. Dagegen steht Björnson groß, heiter und gesprächig vor uns, leuchtend und in bezwingender Männlichkeit, einem wiedergeborenen Wikinger gleich, ein Volksfreund wie wenige; seine ganze Generation jubelte dem jungen Poeten zu. Er war aufrecht und kühn, liebevoll und

liebebedürftig, kindlich und ein stürmischer Draufgänger, impulsiv und dem Augenblick gehörend. Am bedeutendsten bleibt er als Sohn seiner Heimat, in seinen Bauernnovellen, namentlich den ersten, die seinen Ruf begründeten. Das sind Stücke von entzückender Echtheit und Frische, herb und fromm, zart und stark: welche Bauerngeschichte übertrifft denn seine Synnöve Solbakken? Die Kunst Björnsons steht oft der Kunst unsrer Jüngsten näher als die Kunst Ibsens; etwa in solchen Dramen wie: Über unsre Kraft und dem König. Schon Björnson zeigt eine Vorliebe für das Krasse und Laute, für unerträgliche Spannungen und lärmende Szenen. Er bringt seine Spieler in Massen auf die Bühne, zeigt Typen und nicht Individuen, reiht ein Szenenbild rasch und lose an das andere, erstrebt das Visionäre und das Abgerissene; er ist ein subjektiver und kein objektiver Dichter. Björnson scheint auch vielseitiger als Ibsen. Kaum ein Thema, das in den letzten Jahrzehnten Europa durchhallte, das er in seinen Werken nicht anpackt, seien es nun Fragen der Politik im weitesten Sinn, oder die Fragen von der Stellung der Frau, von der Zukunft des Menschengeschlechtes, von Suggestion und Hypnose und Telepathie, oder von religiöser und mystischer Erregung. Bis zum letzten Atemzug ist Björnson modern geblieben und hat sich an allem begeistert, was jung und neu war. Als Politiker, Journalist und Minister beunruhigte er Norwegen und Europa noch lieber, denn als Dichter: von früh bis spät mußte er tätig sein und seinen Einfluß fühlen. Damit sind auch die Grenzen seiner Kunst angedeutet. Auch sie lebte vom Tag für den Tag, wirkte unmittelbar und konnte weder einsam sein noch sich besinnen, und konnte auch nicht ohne Echo bleiben. Sie wollte immer ganz Europa als Zuhörer, Björnson mußte immer in heftiger Aufwallung hassen und lieben. Er war von einer kindlichen und entwaffnenden Einfalt, von einer oft rührenden Pose. Sehr oft wußte er heute nicht mehr, was er gestern gesagt hatte, oder widerrief es auch leichten und frohen Herzens. Er stürzte sich fasziniert auf das Neuere, dabei zeigte er bisweilen ein überraschendes Ingenium für die Forderungen der Zeit. Aber von Dauer konnte das Werk dieses Mannes nicht sein.

Der Politiker hat in unsern Tagen dem Demagogen Platz gemacht, dem verführten Führer der Massen und dem Sklaven der Zeitung. Das ist ein Verhängnis unsrer Tage, das jedes stille Wachstum, jede weitblickende und erfahrene staatsmännische Tat hindert. Alles wird zerredet. Immer neue Typen dieses Demagogen, gekrönte und ungekrönte, hat die Gegenwart auf ihre Plattformen gebracht, allen voran die angelsächsischen Länder; wir denken an Teddy Roosevelt und Lloyd George. In Deutschland hatten wir —: Matthias Erzberger. Björnson war einer der ersten und der glänzendsten Repräsentanten

dieses Typus: in seinem Wesen ist er Roosevelt nahe verwandt, nur fehlt diesem das Leuchtende, das Künstlerische und die Heimat, die zugleich ein altes Kulturland ist. Gemeinsam war beiden der unersättliche Tatendrang, die naive Oberflächlichkeit, das ewige Verlangen nach neuen Reizen, die unzerstörbare Frische und der unablässige Wandel der Überzeugungen: Leitstern des Wirkens war für den Amerikaner und Norweger der brausende Beifall oder die stürmische Erregung der Menge. Wieder Ibsen hat als erster diesen neuen Typus der Gegenwart ins Drama gebracht: im Bund der Jugend, in Steensgaard. Die faszinierende Begabung und die impulsive, verführerische Macht dieses Typus und seine aalglatte Schmiegsamkeit werden gebührend bewundert und mit sprachlosem Erstaunen vermerkt, doch ebensowenig wird verschwiegen, wie hart der dauernde Wechsel der Gesinnung an Gesinnungslosigkeit und an Gesinnungslumperei streift, und wie der Diener der Masse sich in den Diener der schlechten Instinkte und Leidenschaften der Masse verwandelt. Denn der Byzantinismus nach unten ist immer abstoßender und gefährlicher als der nach oben.

4

Ibsen gilt heute als der Dichter des vergangenen, Strindberg als der Dichter des lebenden Geschlechtes; wenigstens ging diese Losung von Berlin aus und sie hat sich in den Kreisen der Literatur festgesetzt. Als Krönung seines Lebenswerkes betrachtete Otto Brahm seinen Ibsenzyklus am Lessingtheater in Berlin. Man wird auch Ibsen nie wieder so spielen sehen, wie Brahm ihn in den Jahren um 1910 hat spielen lassen, nie wieder mit der gleichen Zurückhaltung und dem gleichen Takt, mit jenem künstlerischen Ernst, der jede leise und feine seelische Tönung zum Schwingen brachte. Dagegen war in diesem Krieg Strindberg der große Ehrgeiz und der Adelsbrief der deutschen Bühne: besonders Max Reinhardt und sein deutsches Theater bemühten sich, Meisteraufführungen von Strindberg in Deutschland und im neutralen Ausland zu zeigen.

Der Strindberg-Kultus hat dann in den letzten Jahren vor dem Krieg und im Krieg selbst eine Verbreitung gefunden, besonders in Deutschland, wie nicht leicht der Kultus eines andern Poeten. Jetzt scheint, wenigstens bei uns, die Begeisterung abzufluten. Nicht, daß ein neuer Großer aufgetreten wäre: doch die Masse der Dramen, die der Expressionismus über die deutsche Bühne schwemmt, drängte den schwedischen Magus in den Hintergrund.

Das Werk Strindbergs ist, mit dem äußern Auge betrachtet, reicher als das Ibsens. Neben den Dramen stehen in langer Reihe Romane, Novellen, Skizzen, Autobiographien, dramaturgische, geschichtliche, literarische Studien, naturwissenschaftliche Versuche. Die Dramen kreisen auch abwechslungsreicher

und vielfältiger durcheinander: naturalistische Dramen, Traum- und Märchenspiele, Einakter und Trilogien, Kammerspiele, geschichtliche Tragödien großen Stils, symbolische Dramen, Mysterien, mittelalterliche und volkstümliche Versuche. Die Meister und die Bestrebungen, die in den letzten Jahrzehnten das literarische Europa beschäftigten, ließen alle in Strindbergs Werk Spuren zurück: von Ibsen und Nietzsche, über die deutschen, russischen, französischen Dichter der Gegenwart, bis zu Maeterlinck und den Seinen und bis zum neuen Buddhismus und zum neuen Katholizismus und zur neuen Theosophie. Dieser Dichter besaß eine seltene Schmiegsamkeit: wenn man nicht wüßte, wer sie geschrieben, könnten einige seiner Novellen ebensogut von Maupassant oder von den Goncourts sein. Strindberg selbst war, wie Björnson, überall in Europa zu Hause, in Paris und Berlin und seinen literarischen Vororten, in der Schweiz und in Schweden: wenn man bei einem immer ruhelosen Poeten das Wort zu Hause überhaupt aussprechen darf.

Die ersten Erfolge und die erste Empörung errang Strindberg etwa um 1890, durch naturalistische, besser gesagt durch psychologische Dramen, besonders durch sein Fräulein Julie und durch den Vater. Das erste schildert, wie in der Johannisnacht ein adliges Fräulein den Kammerdiener ihres Vaters, dessen Kraft sie berauscht, so lange reizt und lockt, bis er sie verführt und es schildert dann den Ekel und die Verzweiflung nach der Tat. Das andre ist die Geschichte eines Mannes, den seine Frau quält und verfolgt und verleumdet; mit dem Erfolg, daß man ihn für wahnsinnig erklärt und ihm, auf der Bühne, die Zwangsjacke anlegt. Beide Dramen und eine Reihe kleinerer, die sich um sie herumlegten, wären ohne Ibsen nicht denkbar. Sie vertieften sich gleich ihm in die Wagnisse psychologischer und psychopathischer Schilderungen und in den erbitterten Widerstreit der Gefühle. Insofern überboten sie den Meister, als sie sich mit viel stärkerer Entschlossenheit geschlechtlichen Problemen zuwandten und als sie Wirkungen zeigten, die alle Nerven stärker schüttelten und erregten, ja rebellisch machten. Beide Dramen waren auch eine Kampfansage gegen den älteren Dichter, denn sie verkündeten leidenschaftlich eine ganz andre Auffassung von der Frau.

Ibsen lebt als einer der Schöpfer und der ersten europäischen Sachwalter der Frauenfrage im Gedächtnis der Gegenwart. In seinen Stützen der Gesellschaft sagt Lona Hessel, „Ihr seid eine Gesellschaft von Hagestolzen, Ihr seht die Frau nicht", und der Dichter leitet manches Unglück der Gegenwart aus der Tatsache, daß Gesetze, von Männern für Männer gemacht, auch für die Frau und ihren ganz andern seelischen und sittlichen Organismus gelten sollen. Aber der Dichter war männlicher als das Bild, das viele seiner Jünger und Jünge-

rinnen von ihm entwarfen. In seinem Werk lösen sich in gesetzlicher Folge weibliche und männliche Dramen ab, und die männlichen sind stärker. Ibsens Frau Alwing will neue Tafeln für eine neue Menschheit errichten: doch sie ist ihrer Aufgabe nicht gewachsen, und nicht sie selbst erkennt das, sondern ihr zarter und schwacher Sohn muß ihr die Augen über den Grundirrtum ihres Lebens öffnen. Rebekka West gar, die eine Bürgerin der neuen Welt sein möchte, ist nur ein Geschöpf ihrer Triebe, und ob wohl Nora, wenn sie sich selbst studiert, auf ermutigende Ergebnisse stoßen würde? Ein Zeitalter der Frau statt eines Zeitalters des Mannes wollte Ibsen eben ganz und gar nicht; er wollte nur eine Zukunft, in der die Männer die Frauen besser und selbstloser verstünden. Das war nach seiner Meinung die Rückkehr zur höheren Menschlichkeit, die nun bei der ewigen Jagd nach Gewinn, bei der ewigen Sorge um den Beruf, bei dem Fachmenschentum verkümmerte. „Hier war mein Kaisertum" ruft Peer Gynt, als er am Ende eines verstürmten und verlornen Lebens die unwandelbare Liebe seiner Solvejg erkennt, die er verließ und derer Glück und Jugend raubte, und wie oft klingt dieser Ruf durch Ibsens Drama, wie erschütternd und verzweifelt wiederholen ihn die letzten Dichtungen!

Strindberg sieht es anders. Nicht die Frau, sondern der Mann ist in seinen Augen der mißhandelte und verkannte Teil. Der Mann ersehnt sich die Heilige, die reine und die überirdische, opferfrohe Frau, er weiß, daß nur sie ihn läutern und veredeln kann. Doch ihm wird immer nur die Dirne, das Weib, in der nur Sinne leben und nicht Seele, das ihn tiefer in seine Schlechtigkeit verstrickt und ihm das Leben in die Hölle verwandelt. Die Frau erregt das Verlangen des Mannes und versagt sich, wenn er sie nehmen will, sie ist in ihren Verlockungen, Aufreizungen und Quälereien unerschöpflich, bedroht ihn mit Untreue, und kehrt zu den Verlassenen und Betrogenen zurück, weil sie weiß, daß er ihrer Macht sich doch nicht entwinden kann. Sie zwingt ihn mit perversen und unnatürlichen Lüsten, täuscht ihn durch Lüge und Hysterie, entreißt ihm seine letzten Geheimnisse und beutet die über ihn gewonnene Herrschaft ohne jeden Skrupel aus, sie erbricht seine Briefe und verdirbt ihn jede Freude. Aus der Wissenschaft und ihren reinen Bezirken holt der Mann neue Kraft, sie macht ihn unverwundbar gegen die Ränke der Frau, deshalb vertreibt sie ihn aus diesem Paradies. Sie will nicht nur als Frau, sie will auch als Mutter herrschen. Der Mann soll arbeiten, er soll ihr und den Kindern die Möglichkeit guten Lebens schaffen. Aber sie will ihre Kinder erziehen und braucht sie als Instrumente ihrer Macht, entfremdet sie der Liebe des Vaters, oder schickt sie als Verbündete gegen ihn vor. Und wenn sie ihn ganz umstellte, ihm seinen

besseren Ich entfremdete und in den sittlichen Abgrund stieß, wenn sie ihn der Verzweiflung, der Raserei, dem Wahnsinn preisgab, dann ist ihr Triumph vollendet: dem Toten, den der Schlagfluß rührte, versetzt sie noch Backenstreiche.

Man ist versucht, diese Schilderungen als Leistungen eines Verrückten oder doch als alberne Zerrbilder abzulehnen; eine schlechte Karikatur sei doch kein Bild. Die Männer, die nur solche Frauen finden und kennen, wie Strindberg sie darstellt, würden wohl danach sein. Wer gibt denn den Männern das Recht, von der Frau überirdische Reinheit zu verlangen? Die Tausende und Abertausende der Frauen, die sich der Familie opfern und sich dabei verzehren, die durch ihr unerschütterliches Vertrauen und ihre nie wankende Liebe den Mann aufrichten und stark für seine Aufgabe machen, die niemals sich selbst, sondern nur das Glück der Ihren wollen — hat sie dieser nordische Ankläger denn niemals gekannt? Hat er immer nur Engel gesucht und Bestien gefunden?

Allerdings, Strindbergs Schilderungen sind monoman, von einer fixen Idee beherrscht. Wir werden diese Monomanie noch öfter als ein Kennzeichen der neuen Dichtung wiederfinden und nicht zuletzt der deutschen. Die Welt Strindbergs ist zudem die des Nachtcafés, des internationalen Hotels, der Fremdenpension, sie ist Halbwelt und Literatur. Kein Zweifel ferner, daß in Strindbergs Welt und in seinen Frauen das Geschlecht sich unleidlich vordrängt. Das ist wieder ein Makel unsrer Gegenwart. Wenn uns Gesundung beschieden wird, so müssen wir uns bald alle gründlich schämen, wieviel Kultur diese geschlechtliche Frage beschmutzt und zerstört hat. In diesem hemmungslosen Vorzeigen des Sexuellen, in dieser oft widrigen Entblößung glauben wir ein Merkmal des Feminismus unsrer Tage zu erblicken, männliche Zeiten sind keuscher und zurückhaltender.

Der Kampf der beiden Geschlechter, ihr Haß und ihre Liebe, gibt aber dem Werk Strindbergs etwas Elementares. Seine Männer und Frauen wollen voneinander fort und immer schmieden ihre Leidenschaften sie wieder zusammen. Sie können nicht miteinander und können nicht ohne einander sein. Haß, Grausamkeit, Liebe sind unlöslich in ihnen verkettet. Strindbergs Männer sind Männer und zugleich Frauen, seine Frauen sind Frauen und zugleich Männer: dadurch wird der Konflikt der Triebe bis in das Unentwirrbare verwickelt und eine nicht zu ertragende Folter.

Die Anklagen des Dichters gegen die Frau und gegen die Menschen scheinen uns nur zuerst zügellos und irrsinnig. Sie sind ein leidenschaftlicher Ausbruch von Qualen, unter denen die Gegenwart sich windet, und noch mehr, sie schildern mit explosiver Gewalt eine Wendung, die dieser überempfindliche

Poet vor vielen andern spürte, gegen die er verzweifelnd und umsonst seine ganze Kraft aufbot und die unsrer Zeit ein neues Gesicht gibt.

In der Geschichte lösen sich männliche und weibliche Epochen ab, wir aber sind tief in eine weibliche geraten, und eben das hat Strindberg früher als andre gesehen. Am tiefsten verweiblicht ist das Land, das nun die wirtschaftliche Führung der Welt übernahm, die Vereinigten Staaten von Amerika. Man lese das schöne Buch von Boechting über den amerikanischen Frauenkultus. Vergleichen wir damit das öffentliche Leben, das in diesem Weiberland der Krieg zeigte, und wir erkennen betroffen, daß es sich von dem Bild, das Strindberg von der Art und Herrschaft der Frau entwirft, nur dem Grad, nicht der Art nach unterscheidet.

In Amerika ist es wirklich sehr oft so, daß der Mann sich zerarbeitet, damit die Frau ein träges und genießerisches Dasein führt und daß die Frau das private und öffentliche Leben beherrscht. Den Krieg gegen Deutschland hat viel weniger der amerikanische Mann als die amerikanische Frau entfacht, und sie hat ihn als Kreuzzug gepredigt; ihre Waffen waren Hysterie und Sentimentalität, Rachsucht und Leichtgläubigkeit, blutgetränkte Visionen, hemmungsloser Fanatismus, kurzes Gesicht und dumme und perfide Ignoranz, Waffen der Frau, wenn sie als Massenerscheinung kämpft. War der Frieden, den man Deutschland aufzwang, nicht auch das Werk einer Grausamkeit und einer Rachgier, die für die Frau bezeichnender sind als für den Mann, denen der Mann erst im Zustand der Entartung verfällt? Und wäre eine im Kern männliche Welt den Künsten der Demagogie gegenüber so wehrlos wie die Gegenwart?

Geistige Größe bei physischen Entbehrungen, geniale Pläne bei dürftiger Armut sind oft Feinde des häuslichen Gedeihens, und Märtyrertum und Bekennermut fördern ebensowenig das Glück der Familie. Das Problem der Erziehung bleibt, die Forderungen, die Arbeit und innerer Beruf an den Mann stellen, auszugleichen mit den Forderungen der Familie und ihres seelischen und beruhigenden Friedens, das heißt: die männlichen und die weiblichen Ansprüche sind ins Gleichgewicht zu bringen. England hat den Stein der Weisen gefunden; seine männlichen Schulen, seine männlichen Universitäten, seine männlichen Klubs sind die Gegenwirkungen gegen die weiblichen Einflüsse der Familie. Deutschland fand die Lösung auf einem großen Gebiet, auf dem militärischen, die Soldatenjahre des Mannes waren die Jahre der männlichen Zucht. Strindberg befürchtete, daß die Frau ihre Hände über die ganze Erziehung ausstrecken würde, und diese Entwicklung scheint sich in Amerika wirklich zu vollenden. Was mag die Zukunft, aus der unsre Feinde das männliche Element ausschalteten, wohl Deutschland bringen?

Auch aus den Zeiten, die vor der Geschichte liegen, und die wir aus gelegentlichen Nachrichten der Geschichtsschreiber, aus sagenhafter Kunde, und aus archäologischen Zeugnissen erschließen, tauchen Epochen auf, die wir weibliche nennen dürfen, und die sich durch die Vorherrschaft der Frau charakterisieren. Liest man etwa die Vorrede zu Bachofens genialem und merkwürdigen Buch über das Mutterrecht, so erkennt man in diesen uralten Epochen einen Zug nach dem andern, den wieder der ganz moderne Strindberg als Leidenszug in seiner Passion empfunden hat.

Ebenso ewig und unlösbar wie der nie auszutragende Kampf um die Vorherrschaft von Mann und Frau und mit ihm oft verflochten ist der Kampf zwischen Herr und Knecht, zwischen den Herrschenden und den Beherrschten. Wie in ein Zeitalter der Frau sind wir nun in ein Zeitalter des Knechtes versunken, in dem alle alten Werte sich verkehren und verwirren. Fast ein Symbol für diese Verwirrung scheint es, daß in Strindbergs Fräulein Julie der Kammerdiener, der vor Stiefeln und Stimme seines Herrn zusammenknickt, die Tochter des gleichen Herrn mißhandelt, nachdem sie ihn verführt hat. Den Widerstreit der Instinkte, die Empörung und das Ressentiment der Unterjochten, die Macht und das Recht des Herrschers, das revolutionäre Durcheinander von Befehl und Gehorsam hat Strindberg in sich durchlitten wie Wenige. War er doch der Sohn einer Magd und eines Herrn. Ihn schmückte die hohe Stirn des Aristokraten und des Denkers, seine wulstigen und sinnlichen Lippen, sein weiches und formloses Kinn waren Lippen und Kinn des Sklaven. Das ganze Werk Strindbergs klingt wie der Verzweiflungsschrei eines Mannes, den die Sehnsucht nach Macht und Ruhm verzehrt, und dem nur Narren und Dirnen zujubeln. In langer Reihe feiert er das Geschlecht der Reformatoren und der schwedischen Fürsten und Könige. Sie alle werden in seinen Händen halbe Helden und halbe Herren und erliegen ihren Lüsten oder ihren Schwächen. In Strindbergs letzten Werken wächst immer drohender und gespenstischer, sein Recht immer wilder heischend den Zug der Bettler und Arbeiter an, der Ausgesogenen und Ausgestoßenen, der Mißhandelten und Unterjochten, der Zug derer, die einmal die Tyrannen und Ausbeuter der Zukunft sein werden.

Ein gesunder Mensch oder ein Mann, dem das äußere Sein wenig und dem seine Arbeit alles ist, wird es leicht überstehen, wenn in der Woche dreimal Kohl auf seinen Tisch kommt oder wenn ein frisch tapeziertes Zimmer stark nach Kleister riecht. Wenn sein Mädchen nicht abstaubt oder sonst im Dienst lässig ist oder wenn seine Köchin das beste Fleisch selbst verzehrt, wird er sie bald bitten sich zu einer andern Herrschaft zu bemühen. Wiederum, wenn im Hotel oder

in der Hinterwohnung rundherum fortgesetztes Teppichklopfen oder unaufhörliches Hämmern auf Klaviere ihm die Gedanken vertreiben und die Arbeit zerstören oder wenn die von ihm gemieteten Zimmer der Duft von Kloaken verpestet, die alle an der Rückseite des Hauses liegen, so wird er nicht sofort am Leben verzweifeln oder diese Chikanen für finstere Machenschaften seiner Verfolger halten, er wird vielmehr suchen, bis er ein besseres Quartier findet. Doch Strindberg gehörte eben zum genus irascibile vatum, schlimmer noch, er war ein überreizter, übersensibler Dichter unsrer Gegenwart, dem es gegeben ist, an keiner Stätte zu ruhn, den unaufhörliche Enttäuschungen, fortwährende Geldnot, der zermürbende Kampf mit seinen geschlechtlichen Trieben verzehrten, der nach Erfolg und Ruhm lechzte, und seine Kraft immer von Neuem auftrieb, endlich die ersehnte Palme zu erringen und der trotz allem den Wiederklang nie vernahm, der sein Schaffen gesegnet hätte.

Diesen Poeten haben die Qualen des Inferno entsetzlicher und länger gepeinigt als andere, darum brachte ihn die Misere des Alltags so aus der Fassung. Auf ihm lastete auch der Druck, den so viele jetzt fühlen, der Druck, der späte Nachkomme zu sein von einer langen Reihe von Geschlechtern, die Bestimmung, viele Kulturen und Vergangenheiten auf seinen schwachen Schultern zu tragen. Eben dies namenlose Leiden verklärt uns auch Strindbergs Kunst. Sein Leiden hat ihn auch wieder zart und weich gemacht, mitleidig für alles Hilfsbedürftige und Schwache. Das zarte Mitgefühl für Kinder, einer der rührenden femininen Züge der ganzen neuen Dichtung, ist auch in Strindbergs Dichtungen ergreifend; wie lieblich und sanft sind die Leubelfingszenen seines Gustav Adolf-Dramas, oder die Kronbraut und die Schwanenweiß in seinen Märchen. Diesen ruhelosen, nervösen, umhergetriebenen Geist konnte das Leiden nicht abstumpfen, es verstärkte nur seine Sehnsucht nach Erlösung. Strindberg war in einen Hexensabbath von Enttäuschungen, Hoffnungen, großen und zerrinnenden Entwürfen, vergeblichem Streben, Schmach, Schande, Not, würdelosen Entbehrungen, raffinierten Quälereien und verruchter Sünde geworfen; er suchte sein Heil in allen Heilslehren und Religionen, die eine aus den Fugen geratene, im ersten und letzten verworrene Zeit ihren Menschen predigt. Ihm, dem Schweden, lag, wie vielen seiner Landsleute, die religiöse Sehnsucht im Blut, von Kindesbeinen an. Er warf dann die Dichtung fort und vergrub sich in die Naturwissenschaften. Man erinnert sich an eine Äußerung von Friedrich Nietzsche, des Sinnes, man müsse eigentlich mit 40 Jahren gehen und Naturwissenschaften studieren, um festen Boden unter den Füßen zu gewinnen. Ein Dichter, dem Landschaft und Natur ihren ganzen Zauber entschleierten, und den die schmerzliche Sehnsucht immer nach den Flüssen und

Wäldern seiner schwedischen Heimat trieb, hielt sich für geheimnisvoll mit der Natur verbunden. Strindberg, ein Landsmann Swedenborgs, geriet auch in den Bann des Spiritismus und der okkulten Wissenschaften, und uralten Aberglaubens; im Primitiven, in Magie und Märchenzauber, in der Welt des kindlichen, ungebrochenen Menschen glaubte er die verlorene Kraft wiederzufinden. Und es erschütterte ihn, auch in der Seele des alltäglichsten Menschen eine dämonische Unterschicht zu entdecken, eine Welt, in der blutsaugerische, grausame und gierige Kräfte brodelten; die Wirkung seines Dramas, der Totentanz, beruht auf diesem Durcheinander von Alltäglichem und Elementarem. Im Buddhismus erkannte Strindberg das eigene Unglück und das eigene Verlangen nach Befreiung von dieser Welt — war nicht auch den Buddhisten die Frau die Ursache alles Leidens? Hatten die Inder nicht auch die Frau erkannt und geschildert wie kein andres Volk? War Buddha nicht auch herumgeschleudert worden im endlosen Kreis der Geburten, hatte er sich vor der Welt nicht gerettet in das selige Nichts, in das Erlöschen der Begierde? Schließlich breitete Strindberg seine Arme sehnsüchtig aus nach der alleinseligmachenden Kirche, die dem Sünder so gern vergibt, deren Klöster dem Reuevollen Ruhe und Frieden verheißen, deren Drama Verdammnis und Erlösung, Strafe und Sühne so einfach und so gläubig, so tief und so groß schildert.

Ein Übermaß des Leidens, das Austrinken aller Becher der Qual bis zur letzten Neige, inbrünstiger und ohnmächtiger, und immer von Neuem aufflackernder Durst nach Erlösung; das war Strindbergs Los. Dieser Dichter war wirklich Spiegel und Gewissen seiner Zeit, ihr ganzer Jammer, ihre Zerrissenheit und ihre Sehnsucht zeichneten sich in sein Antlitz ein.

Die ewig Modernen, übersättigt von allen Genüssen, wie sie waren und von einer dumpfen Furcht gepackt vor der Zukunft, lauschten mit lüsternem Gruseln diesen Dramen und ließen sich von ihnen martern. Die andern, die an ihrer Zeit litten, die Verstoßenen und Unglücklichen, alle Schwachen und Geplagten starrten wie gebannt auf den Meister, der das Kainszeichen der Zeit trug, getroffen von der Erkenntnis: das bist ja du.

Nicht nur Strindbergs Anschauungen, nicht nur der Gehalt seiner Werke sind fortwährende und heftige Anklagen gegen Ibsen, der dem Ruhm des Jüngeren immer im Weg stand. Seine Kunst selbst, die sich doch auf den Fundamenten erhob, die der Norweger geschaffen, richtete sich feindlich gegen die des Meisters und verkündete ein neues Kredo.

Ibsen setzt in seiner Kunst die ganze Kraft ein, um die Menschen festzuhalten und mit Blut und Leben zu durchtränken, die ihm ewig entrinnen und die doch gestaltet sein wollen. Der Dichter gehört nicht sich selbst, sondern

der von ihm zu erschaffenden Welt: Adel und Größe, Glück und Passion seiner Kunst ist die Arbeit. Im Zeichen dieser Arbeit standen manche Große in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts — Dichter und Maler — nennen wir etwa die Deutschen Hebbel, Otto Ludwig, Gottfried Keller, Conrad Ferdinand Meyer, Wilhelm Raabe, Theodor Fontane, die Franzosen Flaubert und Zola, die Russen Tolstoj und Dostojewski. Alle erstiegen erst in späten Jahren die Höhe ihres Schaffens, bei allen ist Objektivität, heilige Sachlichkeit die Losung.

Eine sachliche Kunst scheint leicht starr und unpersönlich. Die künstlerische Arbeit gerät ihr leicht in der Nähe virtuoser Technik. Je hingegebener ein Künstler an seinem Werk sich müht, um so unabsehbarer richten immer neue Schwierigkeiten sich vor ihm auf. Die Menschen streben neuen Entwicklungen zu und geraten mit sich in Widerspruch, die Klimax der Handlung wendet sich gegen die Klimax der Handelnden, Spiel und Gegenspiel entwickeln sich ungleichmäßig, die Vollendung auf der einen Seite zeugt eine unerwartete Schädigung auf der andern. Leicht wohnen Ideen und Skizzen beieinander und scheinen unendliche Hoffnungen zu bergen, schwer und widerstrebend bildet sich der in allen Gliedern vollendete künstlerische Organismus.

Die unmittelbar folgende Generation sieht in dem Werk der vorangehenden nicht das Vollendete, sondern die Mängel und Schwächen. Ihr scheint die objektive Dichtung schwerfällig und unpersönlich, sie klagt, daß sie den Glanz und das Spiel der Lichter der Poesie raube, um ihren lebendigen Leib einen starren Faltenwurf lege; was den Alten Verdichtung war, gilt ihnen als Künstlichkeit und Unnatur. Und nun sprengt sie die wirklichen und scheinbaren Fesseln: statt des Geschlossenen zeigt sie das Lockere, statt des Gebändigten das Ungebändigte, statt der Sache die Person, statt der Auswahl die Fülle — nicht die Welt selbst, sondern die Auffassung der Welt durch den Dichter, ihre Wirkung auf den Dichter ist das Feldgeschrei. Die subjektive Dichtung erhebt sich und wünscht die objektive zu Boden zu schlagen.

Der Bahnbrecher für die neuen subjektiven Poeten und ihr Führer ist Strindberg; er fand eine sehr große Gefolgschaft. Entsagung und Ausdauer, die heilige Mühe des Schaffens sind Strindbergs Größe nie gewesen. Seine Produktion war immer einem Vulkan ähnlich, der kurze Zeit verheerend lodert und wilde chaotische Massen aus sich schleudert, der dann in sich verlöscht, und unerwartet dann wieder Feuer und Lava speit. In wenigen Monaten wirft dieser Dichter lange Reihen von Dramen in die Welt, verstummt lange Jahre und überschüttet wieder die Zeit mit einem Feuerregen neuer Werke. Wie anders Ibsen, der fast immer die gleiche Zeit, immer zwei, später immer drei Jahre

zu einem Drama bedurfte, dessen Werk von selbst, mit pedantischer Sauberkeit, in Gruppen verwandter Dramen sich gliedert. Hielt der Erfolg nicht, was er von ihm erhoffte, so warf Strindberg wie ein ungebärdiges Kind sein Spielzeug, seine Arbeit fort und klagte nie sich, um so wilder und bitterer aber alle andern an. Seine Dramen sind fast nur in Akten und Szenen vollendet, sonst breit und ungleich, locker ein Bild an das andere reihend, reich an Wiederholungen; zugleich unmittelbar und eruptiv, das kochende Leben selbst, in Tempo, Buntheit und Fülle, in Wirkung der Visionen schwer zu erreichen, niederdrückend durch die Gewalt des Erlebten, und in ewiger Marter und Selbstzerfleischung kaum zu ertragen. Die zerstörende Sucht, alte Wunden aufzureißen, und in alten Wunden zu wühlen, wirkt wie höllische Pein. Das Bankett in Damaskus, die Fingalshöhle und der Schiffbruch im Traumspiel, die großen Verfluchungen und Gesichte in den geschichtlichen Dramen — wer kann das vergessen? Nach dem Epimetheus Ibsen tritt der Prometheus Strindberg vor Europa: in wildem Trotz sich aufbäumend, die Götter herausfordernd, titanisch und in gleichem Atem ein zerknirschter Sünder, den Schulden, unbezahlte Rechnungen und Geldmangel von Schande zu Schande und von einer tiefen Demütigung zu einer tieferen führen, der die Erlösung will und nicht findet.

Dichter wie Strindberg holen ihre Wirkungen gern aus Rausch und Traum, aus der Phantasie des Fiebers und aus nächtigem Zauber; sie baden sich nicht im Licht der Sonne und erfreuen sich nicht an der hellen und festen Wirklichkeit des Tages. Ihre Gebilde zerfließen und verrinnen, tauchen auf und verdunsten, spalten und verwirren sich, alle Zeiten, Tag und Nacht, Frühling und Winter, Kindheit und Alter vertauschend. Die Toten gewinnen Leben und die Lebenden werden Gespenster, Tiere reden wie Menschen, Ermordete verlangen die Sühne für alte Schuld und schweben racheheischend um die Stätte des alten Frevels. Das alles kreist und flutet und brodelt durcheinander in einem hexentollen, erträumten und doch grauenhaft wahren Wirbel. Und als sei die Gegenwart noch nicht gräßlich genug, strömen ihr aus den Schemen der Vergangenheit und aus den Sünden der Zukunft in endloser Reihe dämonische Scharen von Helfern zu.

In Strindberg feiert die romantische Kunst ihre mächtigste Wiederkehr. Wie verwandt ist der Bau seiner Dramen dem Drama der Zacharias Werner, der Achim von Arnim, der Grabbe und der Büchner! Die beiden letzten sind nicht umsonst fast zu gleicher Zeit mit Strindberg neue Götter geworden. Wie nah steht auch die spukhafte Welt des Schweden der Welt eines Ernst Theodor Amadeus Hoffmann.

Man scheidet ja zwischen klassischen und romantischen, zwischen plastischen und musikalischen Dichtern. Ibsen ist allerdings in eminentem Sinn ein plastischer, Strindberg ebenso ein musikalischer Poet. Ibsen prägte das Wort Dichten ist Sehen und fühlte sich sein Leben lang zur bildenden Kunst gezogen, Strindberg nennt seine Dramen Sonaten und Spiele, Musik und Tanz klingen immer in sie hinein — bald soll Haydn, bald soll Mozart hinter der Szene gespielt werden, die Hauptmotive sind symphonisch durchgeführt, manche Dramen gebaut wie der Musiker eine Fuge komponiert, manche fluten und wogen durcheinander wie jene farbigen Visionen und Bilder, die vor vielen Künstlern erstehen, wenn sie den Klängen der Musik lauschen.

Die Frage ist nicht ohne Reiz, ob Ibsen oder ob Strindberg mehr für die Zukunft bedeuten wird. Freilich, die Behauptung, die jetzt durch die Welt schallt, nur der subjektive Künstler sei Künstler, ist das Ohnmachtsbekenntnis einer recht erschöpften Zeit. Beide Dichter, der subjektive und der objektive, müssen sein und werden sich immer ablösen: das Unfertige ist die Klippe des ersten, das Überfertige die Klippe des zweiten. Wir glauben nun, daß ein Dichter, der so sehr Geschöpf ist seiner Zeit wie Strindberg, auch mit seiner Zeit versinken muß. Uns scheint es vermessen, Strindberg in einem Atem mit Goethe und Shakespeare zu nennen. Zwischen jenen und ihm liegen ungeheure Abstände, auf ihm spielten die Stürme der Zeit wie auf einer zerrissenen Laute, er hat das Instrument der Zeit nie gemeistert. Leider läßt sich das sonst feine und umsichtige Buch von D. Marcus über Strindbergs Dramatik, dem auch wir mancherlei danken, zu Parallelen zwischen Strindberg und den Größten oft hinreißen. Solange die Frauen und die Schwachen noch herrschen und solange das Chaos der Gegenwart noch keinen Bändiger findet, wird Strindberg der große Poet bleiben. Doch unsre ganze Zeit — am Schluß sei dies nochmals gesagt — klang nicht in ihm wieder. Das Klare und Starke, das Tatenfrohe und Jugendfrische, das auch unsre Gegenwart durchglüht, hat Strindberg wohl gespürt, aber nie gestalten können, seine Welt ist eben doch die Halbwelt und die Welt des Literaten. Spätere Zeiten werden hoffentlich kaum begreifen, welche Macht sich diese Welt einmal anmaßte. Wer in Aufführungen von Strindberg geht, erschrickt über die Menge unbefriedigter, verstörter, kranker, überreizter und anmaßender Gesichter unter den Zuschauern. Unsere Schauspieler lieben es, das Verzerrte bei Strindberg weiter zu verzerren, sein Martyrium in Folterqualen zu steigern. Der Dichter selbst prophezeite, es werde eine Zeit kommen, in der ein Komiker den Hamlet spiele. Damit meinte er, daß jede Darstellung das Tragikomische in einer Tragödie herausheben solle. Gerade in Strindbergs Drama hört der aufmerksame

Hörer viele tragikomische Töne, freilich klingen sie nicht so fein und verweben sich mit dem tragischen Gehalt nicht so beziehungsreich wie bei Ibsen. Allen Dramen Strindbergs möchte man leichte, überlegene, von feiner Ironie durchgeistigte Aufführungen wünschen, diese würden das lodernde Feuer zeigen, das sie zeugte und in dem sie sich verzehren, sie würden den dicken Qualm und den Rauch zerteilen, der sich darüber breitet.

Als Dokument einer unerlösten Zeit und als eine dunkle Mahnung werden Strindbergs Dramen immer ihren Wert behalten. Doch ihr Dichter war passiv, seine Leidenschaften stärker als er selbst, er blieb in den Gewalten der Nacht, von denen Ibsen sich blutend losriß. Ein Nachtpoet, wie Goethe sagen würde, war Strindberg; die Tat, den Anfang der Dinge und das dritte Reich hat er nie gesehen. Wir aber bekennen uns mit Goethe zu dem Geschlecht, das aus dem Dunkeln ins Helle strebt.

5

Ibsen und Strindberg haben dem neuen deutschen Drama seinen Weg vorgeschrieben. Die Wirkung des einen löst die des andern ab, der Verlauf führte in jäher Wendung vom Kultus der Sache zum Kultus des Ich, von der Gegenwart in erträumte und vergangene Welten, und er führte in Labyrinthe, die sich immer tiefer und dunkler verwirrten, in denen der Ruf nach Erlösung immer qualvoller klang. Das deutsche Drama hat sich aber mit Ibsen und Strindberg nicht begnügt, unersättlich wie die Zeit, in der es lebte, spähte es nach immer neuen Ländern und Küsten.

In den ersten Jahren des Naturalismus glaubte man auf der ganzen Welt nur Heuchelei, fade Schwäche und Angst vor der Wahrheit zu spüren. Nun schlug man wild um sich. Die Wirklichkeit und das ewige Grau des Alltags konnte nun gar nicht abstoßend genug scheinen, das ganze namenlose Elend der Unterdrückten sollte vor den entsetzten Bürgern auftauchen, das Vertierte und Rohe der menschlichen Natur sie außerdem bedrohen. In den tiefsten Schichten des Volkes, in allen Leidenden und Versklavten glaubte man die Zukunft verborgen; wehe dem Volk, das den Schrei der Bedrückten überhörte, das die heraufsteigende Flut der Revolution nicht sah. Der Meisterschilderer dieser Wirklichkeit und dieses Elends war Emile Zola. Er gab es breit und wahr, und mit einem sittlichen Pathos, das auf die Dauer sich Gehör schaffen mußte. Allerdings blieben Epos und Theorie seine Stärke, seinem Drama war keine nachhallende Wirkung beschieden. Der große Erzähler der Russen, Leo Tolstoj, erreichte gerade um 1890 mit einem Drama einen viel stärkeren Eindruck, mit seiner Macht der Finsternis. Der Erfolg dieses Werkes beruhte

damals auf der Schilderung bäurischer Bestialität und auf dem Abstieg in die tiefsten Niederungen der Menschheit. Wenn ein Dichter wie Tolstoj, der Jahrzehntelang unter seinen Bauern lebte und sie kannte wie kaum ein andrer dies Entsetzen uns als Wahrheit malt, wie muß dann die Wahrheit aussehen! Den tiefen menschlichen und religiösen Gehalt des Schauspiels und seinen unerschütterlichen Glauben an die Güte des Menschen nahmen die Stürmer von 1890 mitleidig und ungläubig lächelnd in Kauf. Menschlich mag es undenkbar sein, daß Nikita, der Hauptsünder und der Mörder seines Kindes, sein Verbrechen gesteht, nachdem er weiß, daß er der irdischen Gerechtigkeit entrann. Im religiösen Sinn ist dies Geständnis wundervoll und von erschütternder und zugleich aufrichtender Wirkung. Wir dürfen nun der Zeit von 1890 nicht vorwerfen, daß sie dafür wenig Sinn hatte, wir sind auch nicht besser. Die religiösen Dramen Tolstojs, die aus seinem Nachlaß erschienen: der lebende Leichnam und: das Licht scheinet in die Finsternis fanden in Deutschland wohl wunderbare und unvergeßliche Aufführungen, doch waren sie der Gegenwart zu tief und zu schlicht, in ihrem Aufbau zu breit und zu fragmentarisch. Ihnen fehlte auch alles Dekorative und Sensationelle; schließlich umkreiste sie nicht der Chor der gegenwärtigsten Wünsche, Leiden und Launen. Strindberg blieb und wirkte immer mondän, Tolstoj nicht. Rühmlicher wäre gewesen, hätte der letzte Tolstoj tiefere Spuren hinterlassen als der letzte Strindberg. An einem Problem wie das der Tragödie: Und das Licht scheinet in die Finsternis, schleichen wir alle feige vorbei, und doch entscheidet es über den religiösen Wert der Menschen, und jeder sollte ihm einmal ernst ins Auge sehen. Wir nennen uns Christen und sind es nicht, wir führen die Bergpredigt im Munde, aber beharren in unserm gewohnten Leben; Rede und Mitleid und eine befangene Erkenntnis, aber nicht Mut und Kraft zur religiösen Tat sind uns gegeben. Und versuchen wir das Handeln wirklich, so stürzen wir gerade die ins Unglück, die wir befreien wollen, werden von unsern Freunden verlassen, setzen unsre Feinde ins Recht, und stehen am Ende als Missetäter und Verbrecher auf dieser Welt — was sollen wir nun beginnen?

Noch manches andre Drama der Russen ist in den letzten Jahrzehnten über die deutschen Bühnen gezogen. Das Nachtasyl von Gorkj, die melancholischen, hindämmernden und so unendlich feinen Schilderungen von Tschechow, der Lebenshunger von Fedorow, der die Träumereien eines Idealisten resigniert dem wilden Lebenshunger und der schrecklichen materiellen Gier unsrer Zeit gegenüberstellt. Alle diese Dramen waren ausgezeichnet durch ihre reiche seelische Kunst, sie führten die willigen Hörer in die letzten Schächte menschlicher Verzagtheit. Zugleich erstaunten wir, wie oft breite, etwas selbstge-

fällige Rede und zarte Stimmung statt einer Handlung geboten wurden und wieviel Hoffnungslosigkeit über dieser Welt lagerte. Von diesen Werken hat sich mehr der seelischen Haltung unsrer Kunst mitgeteilt, als sich in Worten ausdrücken läßt.

6

In Henrik Ibsens Wildente überrascht uns eine Gestalt wie die kleine Hedwig. Wir hätten dem herben und verschlossenen Dichter so viele und zarte, gütige Liebe nicht zugetraut. Bei dem haßverzerrten Strindberg scheinen die weichen und süßen Kinderszenen zuerst ein noch größeres Wunder. Doch wir wissen, daß der Dichter nicht anders konnte, als aus der Welt des Entsetzens, die er um sich und die sich um ihn gebreitet, in das Reich der Liebe und der Kindheit zu flüchten. Wie es scheint, war ein belgischer Dichter, Maurice Maeterlinck, ihm der Führer in dies Asyl.

Maeterlinck sagt, daß jeder Dramatiker in seinem Werk den Konflikt gestalte zwischen dem Leben, das wir kennen, und dem Leben, das wir nicht kennen. Das andere unbekannte Leben sei stärker und mächtiger als das uns bekannte: und was sei es, Liebe oder Tod, Gott oder Schicksal?

Bei Tolstoj wäre das unbegreifliche, mächtigere Leben der Heiland selbst und sein Christentum, bei Ibsen das dritte Reich, bei Strindberg scheinen es bald die höllischen Gewalten, bald ein Jenseits, das in immer neuen Visionen auftaucht und dann doch entschwindet. Das andre Leben offenbart sich eben jedem Dichter in anderen Gestalten und wechselt auch vor dem gleichen Dichter sein Gesicht. Ebenso gestaltet jeder Künstler das Verhältnis der begriffenen und der nicht zu begreifenden Welt in seiner besonderen Weise. Den Dichtern des Diesseits, manchen Naturalisten z. B. werden auch nur die Konflikte des diesseitigen Lebens sichtbar, anderen wieder will das Diesseits ganz entgleiten. Man hat nicht ohne Recht gegen Maeterlinck selber diesen Vorwurf erhoben. Wieder andere scheinen in die Schrecken der ewigen Finsternis zu versinken, diesem Schicksal war ja Strindberg nah. Endlich muß der Kampf zwischen Diesseits und Jenseits bei den verschiedenen Dichtern verschiedene Formen annehmen, von leidenschaftlicher, erbitterter und verbitternder Auseinandersetzung bis zum milden Verzicht führen viele Übergänge. Man erinnere sich nur des sozialen Ibsen, des naturalistischen Strindberg und stelle dagegen die resignierte Klage von Anton Tschechow.

Maurice Maeterlinck lebt in den Wundern und dem Glauben des Mittelalters, die uns die Romantik erschloß und die seit ihr nie vergessen wurden. Richard Wagner hat ihre Gewalt in das Reich der Töne gezaubert, Gottfried

Keller ihren Reiz belebt, Conrad Ferdinand Meyer ihre Konflikte durchlitten. Der belgische Dichter fand in dieser Welt neue Schätze und lockte manchen deutschen Poeten in ihren Bann: Hofmannsthal, Vollmoeller, Ernst Hardt, Stucken, Herbert Eulenberg und manchen andern. Das Farbenreiche und das Dekorative in den Abenteuern und Legenden, die sich um Artus und die Seinen stellen, haben es Maeterlinck wohl angetan: dunkle Wälder und tiefe, verwunschene Brunnen, weiter und weißer Strand am aufglänzenden Meer, einsame Schlösser mit ewig verschlossenen Türen und leeren hallenden Gängen. Doch diese Bilder und Gesichte sind nicht Berückung und Zauber allein, sie sind Sinnbild und Schauplatz jener geheimnisvollen Mächte, die wir fühlen und die wir nicht kennen, und die unser Schicksal lenken. Die Bilder bei Maeterlinck sind zugleich der verborgene Gehalt seiner Dramen und ihre eigentliche Sprache. Was Worte nicht ausdrücken können, steigt aus ihnen auf, sie sind für Maeterlinck das bildgewordene Unbewußte und Überirdische. Vielleicht bedeuten sie für ihn Ähnliches wie für Richard Wagners Drama die Musik, wie für das antike Drama der Chor. Den dramatischen Wert des Bildes hat Maeterlinck nicht gerade entdeckt. Die Kirche des Mittelalters führte in ihrem Drama dem Volk Jahrhunderte hindurch den offenbaren und verborgenen Sinn von Verdammnis und Erlösung in einer mächtigen und bewegten Folge symbolischer Bilder vor, die Kunst und Theologie geschaffen. Die Religion des Mittelalters wandte sich ja lieber an das Gesicht als an das Gehör des Volkes. Goethe wollte seinen Faust, vor allem den zweiten Teil, in diesem Sinn als religiöses Drama betrachtet wissen, ein großartiges Gemälde sollte das andre steigern und erklären und in den Zuschauern die Ahnung wecken, die ihm das Wort vielleicht nicht wecken konnte. „Am farbigen Abglanz haben wir das Leben."

Trotzdem bedeutet die neue Eroberung des Bildes für die Bühne, die Maeterlinck gelang, das Aufdämmern einer neuen dramatischen Zukunft oder sie könnte es bedeuten. Die Bilder des kommenden Dramas könnten wieder zugleich die Schaulust der Massen befriedigen und sie mit der Ahnnug eines Höheren durchdringen. Würde sich diese Hoffnung je verwirklichen, so wären die unruhigen Bemühungen der letzten Jahrzehnte um die dekorativen und malerischen Künste auf dem Theater doch ein Tasten nach dem Rechten. Jedenfalls hat das bildhaft Dramatische bei Maeterlinck eine Reihe von Meistern des neuen Dramas entflammt, es hat in Strindbergs Drama mächtige Bilderfolgen und die Vergeistlichung der Handlung gebracht und hat den Dichtungen von d'Annunzio und Hofmannsthal ihren verführerischen Glanz gegeben.

Maeterlinck selbst hat in manchen seiner späteren Dramen die Kraft des Bildes rhetorisch und theatralisch übersteigert. Als in Monna Vanna die Lebensmittel in das verhungernde Pisa gefahren werden, fordert der Dichter „lautes dumpfes Getöse, Fackeln werden angezündet und geschwenkt, die Peitschen knallen, Wagen fahren, Herden blöken, brüllen, stampfen den Boden, der Zug fährt bei Fackelschein in die gestirnte Nacht.“ Und als Pisa befreit ist: „Freudenfackeln, die Mauern glühen in ihrem Schein, die Wälle sind in Flammen getaucht, der Kampanile brennt wie eine Riesenfackel, alle Türme funkeln zu den Sternen auf, die Straßen sind wie Lichtwege am Firmament, der Camposanto wie eine Schatteninsel dazwischen. Als ob das Leben, das sich schon verloren gab, hastig wiederkehrt, von den Turmspitzen auflodert, aus den Steinen hervorbricht, über die Mauern quillt, Felder überschwemmt.“ — Oder als Beatrix in der Schwester Beatrix gezüchtigt werden soll, „die Gewänder fangen an zu leuchten, die Statuen stürzen auf ihre Kniee, die Engel in der Kirche jubeln, Blumen schweben herunter.“

Der Organismus in Maeterlincks Drama ist auch für seine Bilder zu schwach. Die innere Handlung findet in der äußeren kein Gegengewicht, und diese ist nicht frisch und abwechslungsreich genug, bald zu breit und zu wortreich, wie gern wir auch der Weisheit des Dichters lauschen, die so mild und gütig klingen kann, bald zu grausig. Im Pathos, in feierlicher Wortkunst, im Hang zum Furchtbaren, unerträglich Spannenden und Grausamen schwelgt sich das romanische Wesen Maeterlincks aus, weder im künstlerischen noch im menschlichen Sinn sein Bestes, wir haben es im Krieg erlebt! Im Tod des Tintagiles jagt die unglückliche Schwester den wimmernden und röchelnden Lauten des Brüderchens nach, das ihr das Schicksal geraubt hat; endlich, vor einer immer verschlossenen Tür, an die sie verzweifelt pocht, hört sie seinen Todesschrei. Dieser Effekt ist kaum verschieden von dem des Pariser Vorstadtdramas, das einen Pariser Kaufmann an den Fernsprecher ruft, damit er dort die Todesschreie der Seinen hört und ohnmächtig erleben muß, wie sie in der Ferne in ihrem Haus in der Provinz von Räubern geplündert und erdrosselt werden.

Wie der äußeren Handlung so fehlt auch den Menschen Maeterlincks der dramatische Nerv, sie sind zu oft Spielbälle in der Hand eines grausamen und unvernünftigen Schicksals. Greise, Krüppel, Kranke, Blinde, zarte und schwache Jungfrauen, Kinder: sind denn das die einzigen Bürger dieser Erde?

Die ersten Dramen und Märchendichtungen Maeterlincks, die Blinden, der Eindringling, Aglavaine und Selysette, Prinzeß Maleine, Pelleas und Melisande, Ariane, der Tod des Tintagiles bleiben alles in allem seine

feinsten künstlerischen Leistungen, aber für das große Theater zu zart, eine Angelegenheit für verwöhnte Liebhaber und Künstler.

Zwei große und lärmende Erfolge waren dem Dichter beschieden, vor einem halben Menschenalter die Monna Vanna, und fünf Jahre später das Mirakel. Monna Vanna ist die Retterin Pisas. Der Kondottiere, der die Stadt belagert und aushungert, will unter der Bedingung Gnade walten lassen, daß Monna Vanna allein und nur in ihren Mantel gehüllt ihn aufsucht. Er liebte sie in ihrer Kindheit, und ihr von jedem Makel freies Wesen gab ihm den Glauben an die Menschen. Monna Vanna geht, sie bleibt rein, der Geliebte ihrer Jugend darf seinen Glauben behalten. Als sie zurückkehrt, will nur einer nicht glauben, daß sie als Unberührte unter die Ihren tritt, ihr eigener Gatte.

Was nun? Wir erwarten, daß sie diese Schmach nicht verwindet und sich das Leben nimmt, aber so, daß niemand erfährt, ob sie freiwillig ging oder ob sie aus Versehen einen tötlichen Sturz tat. Das soll der Plan des Dichters gewesen sein. Wie es heißt, redete aber dem Dichter seine Frau dies Ende aus; sie war Schauspielerin und ohne einen großen Effekt am Schluß war für sie das Drama ihres Mannes nichts. Der Effekt wurde, daß Monna Vanna ihrem Gatten pathetisch verheißt, nunmehr wolle sie ihm die Ehe brechen. Auf einen Maeterlinck-Anfang kam ein Sardou-Ende; dem entsprach der Erfolg. Der neue Schluß verwandelte das Mantelmotiv in eine lüsterne Sensation und diese verschaffte dem Schauspiel Tausende von Aufführungen, und uns dazu noch unzählige Bilder von Schauspielerinnen, die einen Mantel und sonst nichts trugen.

In seinen sieben Legenden erzählt Gottfried Keller die reizende Geschichte der Nonne, die ihr Kloster verließ, eine brave Hausfrau und Mutter wurde, und als sie zurückkehrte, hatten sie ihre Schwestern nicht vermißt, die Jungfrau Maria hatte in ihrer Gestalt ihren Dienst verrichtet. Diese Legende verwandelte Maeterlinck in ein Drama, ihr kindliches und reizvolles Kleid streifte er dabei ab; er stieß seine Schwester Beatrix zu tief in die Sünde und Schmach dieser Welt und erhob sie am Ende zu hoch. In diesem Drama atmete aber noch eine mitleidende und inbrünstige Frömmigkeit. In den Händen von Karl Vollmoeller und Max Reinhardt verschwand auch diese, und das Drama erlitt eine neue Metamorphose, als ein ungeheures Schaustück tauchte es nun vor Europa auf, als Mirakel von modernen Dimensionen, den Vorführungen des Zirkus nicht unverwandt. Tausende von Mitwirkenden, die Darstellung aller weltlichen Sünden und aller Wunder der Vergebung, breit anschwellende Gewalt, eine bis dahin unerhörte Aufbietung und Gliederung der Massen und

berauschende Farbenpracht — wer konnte diesem Zauber widerstehen? Und was wohl Gottfried Keller gesagt hätte, wäre ihm sein Legendchen als künstlerische Riesensensation und dann natürlich noch als entsprechender Film begegnet?

Zeit und eigne Ohnmacht haben Maeterlinck von seiner stillen Kunst fortgedrängt. Doch in diesem Dramatiker ist der ewige Gehalt des geistlichen Dramas wieder sichtbar geworden und der Glaube an das Jenseits und seine reine Macht wurde in ihm wieder künstlerisches Wunder. Die Aufgabe der Zukunft wäre, aus diesem Keim ein neues volkstümliches Drama zu entfalten: organisch und leise; wenn man es laut und gewaltsam versucht wie beim Mirakel, so verfällt man den schlimmsten Geistern der Gegenwart.

7

Das Drama von Maeterlinck erschien uns als ein Hin und Her zwischen zartem Gefühl, prunkender Rhetorik und grausamer Sensation. Fast die gleichen Kurven zeigen die ersten Dramen von Gabriele d'Annunzio. Die Verwandtschaft des Belgiers mit dem Italiener ließe sich bis in die Einzelheiten der Ausdrucksweise, der Vergleiche, der Motive und der Personen verfolgen. Später trennten sich die Wege beider Poeten, im Weltkrieg sind sie sich wieder begegnet, als fanatische und schönrednerische Anwälte eines unbedingten Nationalismus.

Wenn wir die uns heute zugängliche Kunst vergleichen mit dem Besitz der Welt vor hundert Jahren, so geraten unsre Sinne ins Schwindeln. Damals das griechische und römische Altertum und das Italien der späteren Jahrhunderte. Heute ist die griechische und römische Kunst durch Entdeckungen und Ausgrabungen ins Unendliche vermehrt, ihre Vorgeschichte zeigt unermeßlich reiche und großartige Welten — wir denken an Kreta und Mykene — und daran gliedern sich in unübersehbaren Reichen und Wundern Ägypten und Babylon, Indien, Persien, der Islam, China, Japan, die Primitiven, die romanischen und gotischen Welten, die Renaissance und das in den letzten Jahrzehnten eroberte Barock. Diese Schätze liegen uns insofern näher, als Rom und Griechenland unsern Vorfahren, als Eisenbahn und Schiffe Tausende rascher zu ihnen tragen, und als Abbildungen und Vervielfältigungen viel leichter und besser zu erreichen sind.

Das Verhältnis von Welt und Kunst mußte durch diese ungeheure Überschüttung mit Schönheit anders werden, wir stehen mitten in dieser Wandlung. Früher war die Kunst ein Tempel und das Asyl weniger, und die lebenslängliche ihr geweihte Andacht einiger Berufener war die feinste Blüte der Kultur.

Heute hat sich diese stille Gemeinde ganz ins Verborgene geflüchtet. Statt dessen setzten sich die gegliederten Massen der Kunst und die gegliederten Massen der Menschen in Beziehungen. Das Zeitalter der Museen, der öffentlichen Kunstsammlungen, der Kunstausstellungen, der Erziehung des Volkes zur Kunst begann, der Gelehrte, der Beamte, der Kritiker, der Pädagoge erschienen an Stelle des Dilettanten. Gleichzeitig wurde die Kunst eine Angelegenheit des Handels, auf den Lärm des Marktes und in den Strudel der Geschäfte geworfen; der Handel prägte in ihr Antlitz manchen lasterhaften Zug. Die Einheit der Kunst ist heute oft nur die Einheit des Warenhauses. Die lüsterne Vorführung ihrer ewigen und unerschöpflichen Reize, der besonders die Frauen erliegen, machte in unserm femininen Zeitalter sich wiederum der Kunsthandel zunutze. Die Menschheit war dem von allen Seiten hereinbrechenden Reichtum weder sittlich noch künstlerisch gewachsen. Zerflatterungen und Zersplitterungen ergaben sich, die in früheren Zeiten unmöglich gewesen, die Künste, auseinander und gegeneinander und durcheinander wirkend, wurden die gefährlichsten Feinde der Kunst. Ein zügelloses Genießen, gerade in den Stapelplätzen der Kunst, in den großen Städten, eine nicht zu ersättigende Unruhe und die verzehrende Sucht nach Neuem folgten, Rausch, Taumel und Ernüchterung in jähem Wechsel. Der Reiz steigerte sich in Überreizung und eine Überreizung forderte die andere. Der Kultus des Raffinierten flackerte überall auf, und ihn umgab ein Schwelgen in den Erscheinungen des Verfalls, Neigung zum Perversen, ungesunde Freude an Schein und Wort, Eitelkeit, Brutalität, widriger Egoismus. Welche furchtbare Zerstörung schreitet doch im Gefolge einer Gabe, die in den Himmel gehört, wenn sie plötzlich in eine allzuirdische Welt geschleudert wird!

Kaum ein Dichter macht die Verwüstungen, die in unserm Zeitalter die Kunst anrichtete, so offenbar, wie Gabriele d'Annunzio. Ein vor vielen erlesener Kenner, der uns Schalen und Vasen, Mosaiken und Gemmen, Teppiche und Kleider mit kurzen, zärtlichen Sätzen meisterhaft schildert, das feinste Auge für die Besonderheiten des Stils zeigt und der uns die verführende und anmutige Schönheit der Frau, den unsäglichen Reiz ihrer Gestalt und ihrer Bewegung lockend und lüstern entschleiert. Seine Sprache gewinnt, wenn sie der Schönheit Italiens gilt, einen hinreißenden und betörenden Schwung, die Glut und Pracht der südlichen Sonne scheinen aus ihr hervorzubrechen: die Schilderung etwa der Marmorbrüche von Carrara in den Gioconda klingt wohl jedem, der sie einmal gehört, bis an sein Lebensende in die Ohren. Die Kunst in Gustav Flauberts Salambo scheint üppiger und verlockender in Gabriele d'Annunzio wieder zu erstehen. Doch dieser Vergleich ist gefährlich.

Denn der Franzose bietet sein ganzes Können, eine asketische Leidenschaft auf, um vergangene Welten in ihrer grausamen und unerhörten Pracht in das Leben zu rufen, und nur diese Welten, nicht er sollen sein. Die Schilderungen des Italieners scheinen zu bestehen, um das Können und die genießerische Fähigkeit des Künstlers der bewundernden Welt zu zeigen. Manchmal gleichen d'Annunzios Bilder auch den Visionen, die vor dem Verdurstenden in sandiger Wüste aufsteigen und ihnen fehlt dann die Qual dieser Visionen nicht, manchmal schießt eine längst versunkene Schönheit in einer lodernden Garbe noch einmal auf, zersprüht und läßt uns in vertiefter Finsternis zurück. Der Genuß d'Annunzios jagt von Lust zu Lüsten, betört und betrügt, läßt sich die Liebe bezahlen und kann am Ende die Schmach des Lasters nicht abschütteln; wohl packt den jungen Dichter und bisweilen noch den späteren der Ekel vor sich selbst, aber die Lust bleibt stärker. Aus den Gräbern der Atriden, aus den Schätzen der goldnen Stadt Mykene steigen in der Citta morta mit der namenlosen Schönheit alle Laster und alle Unzucht des verruchten Geschlechtes auf und verdunkeln Sinne und Seele derer, die den längst Entschlafenen die Ruhe nicht gönnten, sie stürzen sie in die gleichen Verbrechen, die ihnen früher Leben und Ehre gekostet.

Eine Gegenwirkung gegen die unwiderstehlichen Verführungen der ganzen Welt und gegen das Übermaß des Ekels war bei d'Annunzio eine fanatische und betäubende Liebe zum Vaterland. Schon vor dem Kriege sprang das Pathos des Dichters von der internationalen Pracht in den Nationalismus, im Krieg ist er der Dichter seines Italien geworden. Der Entschluß Italiens zu seinem Krieg wird in uns immer einen widrigen Geschmack zurücklassen, wir werden für die Verbindung von Bestechlichkeit, Untreue und Vaterlandsliebe, die ihn charakterisierte, nie das rechte Verständnis aufbringen. Auch bei d'Annunzio haben sich eitle und ruhmsüchtige Pose, Korruption und Patriotismus unlösbar vermischt. Trotz allem hat er tapfer und mit fortreißendem Schwunge gekämpft. Als er im Frühjahr 1919 mit den Seinen Fiume besetzte, hat man gesagt, die Vorstellung sei allerdings grotesk und lächerlich, daß gleichzeitig Hofmannsthal und Schnitzler an der Spitze österreichischer Bataillone in Meran und Bozen einmarschierten. Ja — hätte Österreich heute Dichter mit dem Mut d'Annunzios zum Vaterland, die Achtung der Welt vor ihm wäre eine andere! Aber seine d'Annunzios rückten von Deutschland ängstlich ab und streckten mit der Geste des Pazifisten, die sie im Krieg nicht immer gezeigt, recht eilig den Franzosen die Hand der Versöhnung entgegen. d'Annunzio ist, wie man sagt, ebensowenig Italiener wie Schnitzler und Hofmannsthal und ihre Freunde Österreicher: im Süden

weiß der Nationalismus auch Dichter fremden Stammes aufzurütteln und Dichtung in Tat und Liebe zum Vaterland zu verwandeln. In Deutschland und Österreich gilt den Kreisen, die in der Literatur die Führung beanspruchen, die kriegerische Tat und die unbedingte Liebe zum Vaterland als ein Makel. Wir geraten hier, leider nicht das letzte Mal, an eine unauslöschliche Schmach der deutschen Dichtung.

8

Zu den großen Genießern unsrer Zeit, die schließlich am Genuß gescheitert sind, gehört auch Oskar Wilde. Er kam von der großen Welt Englands und seine Komödien gehören dahin, sie sind von lässiger Eleganz und überraschen durch übermütige und geistreiche Einfälle, durch Witz und Grazie und durch die unterhaltende und spannende Fechtkunst des Dialogs. Seinen Gesprächen und Aphorismen geben eine überschäumende und ungezügelte Kraft der Intuition, ein leichtes und souverän erworbenes Wissen und eine spielerische Beherrschung der Form das Gepräge. Die letzten Aufzeichnungen heißen de profundis, ein Schrei aus der Tiefe zum Herrn, von mittelalterlicher Kraft und Größe: aus dem Sünder war ein Büßer geworden, und sein Leiden hatte ihn geadelt.

Der stärkste theatralische Erfolg von Wilde war seine Salome. Er schrieb sie französisch, in einem klangschönen aber etwas unpersönlichen und ungelenken Französisch, und sie sollte aus französischem Geist geboren sein. Die entscheidende Anregung erhielt Oskar Wilde wohl durch Gustav Flauberts Herodias. An dieser Novelle irritiert uns heute der überladene Prunk kulturgeschichtlicher Einzelheiten. Doch wir spüren unter dieser zu reichen und zu schweren Decke den Atem der Weltgeschichte. Vergehende und entstehende Welten fühlen sich vor dem entscheidenden Kampf, aus einem entnervenden Chaos will das neue Leben ans Licht. Herodes, vom unbegreiflichen Verhängnis getrieben, läßt den Propheten Johanaam grausam ermorden. Eben dieser Mord verhilft dem neuen Messias zum Sieg, dem Messias, dessen die Herrscher dieser Welt noch spotten. Man versteht nicht ganz, warum Oskar Wilde, sonst ein Künstler von feinem Takt, diesem Werk nicht die Ruhe ließ. Zu überbieten war es nicht, auf die Bühne geschleppt, war diese Tragödie zu nah und ihre Züge mußten sich verzerren: gerade die dämmernde Weite machte diese Geschehnisse so groß.

Der Prunk des Orients und der Tanz der Salome haben vielleicht Oskar Wilde verführt, er mußte das auf der Bühne sehen. Die weltgeschichtliche Kraft in Flauberts Kunstwerk vergaß er über dieser Verlockung, die Kunst wurde Theater.

Der Dichter wiederholte Aussprüche, Leitmotiven gleich, um die düstre Vorahnung zu steigern, die über dem Drama liegt, er häufte absichtlich das Bizarre und Überladene, ließ Herodes in Edelsteinphantasien schwelgen und die Scheltreden des Johanaam in das Maßlose geraten. Die Vergleiche verloren dabei die Sicherheit. Wenn Salome eine Narzisse genannt wird, die im Winde schwankt und ihre Füße weißen Tauben gleich über die Erde laufen, so ist das eher englisch und präraffaelitisch als Orient; und der Mond gar erlebt die seltsamsten Entwicklungen: der Salome erscheint er als Jungfrau, einem Pagen als eine Frau, die sich aus dem Grab erhebt und nach toten Dingen blickt und dem Herodes als verrücktes Weib, das überall nach seinem Liebhaber sucht. Der Tragödiendichter Oskar Wilde hat eben seine Komödien noch nicht überwunden. Die Juden zanken sich in Gegenwart des Propheten über den Messias so, daß man lachen muß, die Frau des Herodes erbost sich über den sittenlosen Gemahl, als sei sie eine tugendstolze Lady und beschimpft den eigenen Gatten in Gegenwart der Tochter: dein Vater war ein Kameltreiber und ein Dieb. Ist es nicht auch von grotesker Komik, wenn ein Mann, dem ein Mädchen wie Salome ihre ganze betörende Schönheit zeigt, keine Antwort findet als Bußpredigten, wie er sie wahrscheinlich schon oft gehalten hat? Und wiederum, wenn ein Mädchen einem Mann, für den es ein Nichts bleibt, nun erst recht keine Ruhe läßt und den Wirbel ihrer Reize immer wilder um ihn führt?

Die Auffassung von Salome selbst bei Wilde ist außer durch Flaubert durch ein Gedicht von Stefan Mallarmé, die Tochter der Herodias, bestimmt. Mallarmé, von Stefan George bewundert und verehrt wie kaum ein andrer Dichter, hat das bescheidenste Dasein geführt, das Dasein eines kleinen Lehrers, dessen höchster Genuß vielleicht Sonntags eine Bootfahrt auf der Seine war. Er wollte seine Seele ganz frei haben für die Kunst und diente ihr mit der Glut und Inbrunst eines Priesters. Seine Verse sind wohl die schwersten und dunkelsten der französischen Dichtung, zugleich von einer seltsamen und verzehrenden Gewalt. Vielleicht deuten wir seine Salome richtig als Inkarnation des Urwesens der Frau, ihres tiefen Zusammenhanges mit Elementen und Gestirnen, ihrer triebhaften Lust und Grausamkeit und ihrer jungfräulichen Scheu. Die Herodias von Mallarmé ist fast ein Selbstgespräch, Gefühle und Begierden, die man kaum sich selber beichtet, steigen im Dunkel der Nacht auf und fluten durcheinander und erhöhen ihr Geheimnis, wenn sie auch Worte werden. Wildes Hände verwandeln diese Salome in ein Geschöpf lasterhafter Triebe, sie tanzt sich in einen wilden Paroxysmus perverser Lüste. Erst will sie den Leib und dann das Haar und dann den Mund des

Johanaam, tanzt ihren Schleiertanz, damit man den Propheten töte, besteht trotz aller beschwörenden Bitten ihres Vaters auf seinem Haupte und küßt, mit wilden und verzückten Worten, den Mund des toten Hauptes, so daß sogar Herodes, sich entsetzt abwendend, befiehlt, dies Weib zu erschlagen.

Aus der Entweihung einer großen Novelle und eines tiefen, dunklen Gedichtes, aus einer doppelten Schändung erzeugte sich Wildes Salome. Der Dichter selbst nahm sein Drama nicht so ernsthaft, wie wir es hier genommen haben und nicht so pathetisch wie deutsche Bühnen es auffassen. Es war ihm kaum mehr als ein rasch und leicht hingeworfenes Virtuosenstück. Seine Rhetorik und sein Pathos sollten eben französisch sein und seine Salome in ihrer katzenhaften und biegsamen Anmut mehr eine verführerische Französin als eine lasterhafte Orientalin. Aber die Wirkung des Dramas war anders als der Dichter sie sich vorgestellt. Sie galt als eine Tragödie des Perversen und dankt dem Perversen ihren Erfolg, und Salomes Schleiertanz war ihre Sensation und die Sehnsucht der Schauspielerinnen, wie die Mantelszene in der Monna Vanna. Erhöht und verbreitert wurde der ganze Erfolg durch die Vertonung von Richard Strauß.

Auch wer die Gabe des Bußpredigers und das Recht dazu nicht in sich spürt, verfällt beim Anblick des modernen Dramas unwillkürlich in den Ton der alten Kirchenväter und möchte wie sie alle Tugenden der Heiden glänzende Laster nennen. Die Jahre vor dem Krieg, die ein großes Kunstwerk nach dem andern entweihten, haben in Europa Krankheitsstoff genug aufgehäuft. In einem frühen Stück von Arthur Schnitzler heißt es, Gesundheit sei so langweilig, es gäbe auch nur eine Gesundheit und viele Krankheiten: dies Wort paßte allerdings in die damalige Welt. Natürlich läßt es sich auch umkehren und dann wird es viel hübscher: nichts ist auf die Dauer langweiliger, ichsüchtiger als die Krankheit; und welche Frische und welche Kraft, welche Abwechslung und helle Heiterkeit können von der Gesundheit ausstrahlen!

9

Wenn wir uns auch noch nicht lange in der neuen Dichtung aufhielten, eine weite Strecke von Verzweiflung, Entartung, Erkrankung und Versündigung haben wir schon durchmessen, und mancher mag mitleidig gelächelt haben, wenn er uns im Schweiß unsrer Arbeit sah. Auch uns trat die Frage oft auf die Lippen: muß es denn immer strenges Gericht sein, kann nicht ein gesundes Lachen, oder eine leichte Handbewegung oder gütiger, derber Zuspruch viel wohltuender wirken? In solchen Gedanken bestärkt uns das Drama von Bernard Shaw.

Wie dem Aufbau unsrer Gesellschaft fehlen auch dem Aufbau des neuen Dramas die tragenden Stützen der Mitte. In der Gesellschaft haben wir hier die Allzureichen, dort die Allzuarmen, und der Mittelstand zwischen beiden wird zerrieben, nicht gestärkt. Im Drama steht hier die viel zu anspruchsvolle und exklusive Literatur, dort die Sensation für die Massen, die nun brutal zu den Mitteln von Zirkus und Variété, Kinematograph und Ausstattungsstück greift. Um der Wirkung auf die Massen willen begibt sich ein Sündenfall nach dem andern, bei Maeterlinck, bei d'Annunzio, bei Wilde mußten wir das schildern. Das Drama der Mitte fehlt, ein Drama, das abwechslungsreich und spannend, mit guter und bewährter Technik Narrheit, Arbeit und Leidenschaft der Zeit schildert, heiter und überlegen und mit echtem männlichen Verständnis. Wie frevelhaft sind in unsrer Zeit Parteien, Klassen, Rassen, Konfessionen, Stände gegeneinander verhetzt und wie trostlos ist der Aspekt unsres öffentlichen Lebens geworden! Man denke sich ein Drama, das diese Bitternisse nicht steigert, sondern auch in seinen Verfehlungen das Menschliche liebt und zurecht weist, das durch Lachen und Weinen die Wahrheit schafft und nach dem zerrissenen Treiben des Tages Arbeiter und Bürger abends erholt und zu ihrem Menschentum zurückführt, in anmutenden und gesellschaftlichen Formen, vor einem hübsch und freundlich gekleideten Hörerkreis, den das Bedürfnis nach rechter Erquickung zusammenbringt; — wäre hier nicht eine starke Quelle der Heilkraft für unser öffentliches Leben? Es war eine tiefe Weisheit, daß sich orientalische Herrscher nach des Tages Arbeit am Abend Märchen erzählen ließen. Eben das Märchen brachte ihnen den Ausgleich und die Ruhe, aus der sie neue Kraft schöpften, es löste ihnen die harten, unentrinnbaren Verflechtungen der Wirklichkeit in kluges und buntes Spiel und lenkte ihren Blick in das Ewige. Die zerrüttete Menschheit unsrer Tage sollte im Drama ihr Märchen finden.

Goethe hat sich Eckermann gegenüber selbst gescholten, daß er in der Jugend, als er das noch leicht gekonnt hätte, nicht viele Dramen wie den Clavigo rasch hinwarf, das deutsche Drama bedürfe eines festen Spielplanes und einer ruhigen Entwicklung und habe sie nicht. Das Land, in dem die gesellschaftliche Kultur alles in allem die stärkste und einheitlichste ist, Frankreich, besaß seit der Zeit Molières das beste gesellschaftliche Drama, in den letzten Jahren ist es leider in die erotische Posse und Zote entartet. Einzelne deutsche Dramen dürfen in ihrer Art als Kabinettstücke des gesellschaftlichen Schauspiels gelten, wie wir es möchten: Lessings Minna von Barnhelm und, in gebührendem Abstand, Freytags Journalisten. Auch in den letzten Jahren wollten da und dort solche Stücke werden: doch der Ernst und

die Beständigkeit und der freie und weite Blick, den dies Drama fordert, haben gefehlt.

In England besaß Oskar Wilde die besten Gaben für das Gesellschaftsstück, sein unstetes Wesen trieb ihn von diesen leichten Erfolgen fort. Nun ist Shaw der Dramatiker der Gegenwart, der unserm Ideal näher als andre kommt. Eigentlich sind seine Dramen lustiger zu lesen als zu sehen, besonders, wenn man sie im Original genießt, und Meisterwerke im dramatischen Sinn darf man in ihnen nicht suchen. Ihr Witz ist oft zu leicht und zu trivial, ihr Dialog geschwätzig und selbstgefällig, ihre englische Sentimentalität für den Deutschen ebenso unwahr wie das romanische Pathos. Auch fehlen ihnen die Tiefe und die leidenschaftliche Verbissenheit und die Fülle des erschauten Lebens, die unsere besten deutschen Dramen zeigen und die religiösen Untergründe. Doch gerade das war ein großer Irrtum deutscher Kritik und deutscher Gelehrsamkeit in den letzten Jahrzehnten, daß sie geringschätzig die Achseln zuckte, wenn ihr ein Drama nicht literarisch genug war. Die hohe Kunst ist eben nur für den Feiertag, und der Abend des Alltags will frische und kräftige Erholung, und wer die gute Kost nicht findet, sucht sich schlechte. An vielfältigem Witz, guten Einfällen, lustigen Paradoxen und köstlicher, manchmal auch herausfordernder Ungeniertheit hat Shaw nicht leicht seines gleichen, er liebt den Mann und die Tat und die unverfälschte Natur. Schade, daß er es nicht fertig bringt, die Engländer zu beißen, sondern daß sie ihn ruhig bellen lassen und unangefochten ihrer Wege gehen. Wir jubeln diesem Poeten bisweilen zu unbedenklich zu, lassen uns von ihm auch in die Irre führen; doch einen Weg zu einer neuen deutschen starken dramatischen Kunst hat gerade er uns freigemacht. —

Das neue Drama, das wir kennen lernten, führte tiefer als jedes Drama der Vergangenheit in die verwickelten Gänge menschlichen Fühlens und Denkens und es hat die Macht des dramatischen Bildes wieder entdeckt. Auch der Ruf nach Erlösung, in den es so oft verzweifelt und leidenschaftlich ausbricht, wird nicht ungehört verhallen. Sein Unglück war das Unglück der Zeit. Vielleicht wollte es die Erlösung aller, aber es wandte sich immer enger umgrenzten, seltsameren und wohl unerlösbaren Welten zu, am Ende nur der Literatur hier, der Masse dort. Zwischen Literatur und Masse wurde es zerrieben. Überblick und Herrschaft, Distanz und männliche Schöpferkraft schrumpften seit Henrik Ibsens Hingang immer mehr zusammen, die Zeichen des Verfalles nahmen zu. Dämmert nun am Horizont wirklich eine neue, starke Kunst? Wenn es Zeit und Zukunft versteht, ist dem Drama im ganzen Leben der Völker eine Wirkung beschieden, wie nur in seinen großen Epochen. Nachdem

es den Verfall Europas vorbereitet, in stärkerem Maße wahrscheinlich als heute den meisten bewußt ist, sollte es nun an seinem Aufbau mitwirken.

Insofern hat das Deutschland der letzten Jahrzehnte den Wunsch Goethes erfüllt: wir sind der Markt geworden, auf dem das Drama Europas seinen Wert empfing. Nur d'Annunzio faßte auf der deutschen Bühne nicht Fuß, er wirkte durch italienische Gesellschaften und durch seine Erzählungen. Alle andern von uns genannten Dramatiker wurden in Deutschland hingebender, nachfühlender und meisterhafter gespielt als in irgend einem andern Land. Wenn auch einzelne Aufführungen Frankreichs oder Rußlands die deutschen erreichten oder übertrafen, zu europäischen Mächten hat erst das deutsche Theater die Dichter Europas erhoben.

Auch umfaßte das deutsche Theater das ganze Europa, während den andern nur da und dort ein großer europäischer Wurf gelang. Unser Theater war in seinem Wollen und Können das einzige universale der Welt, allem Neuen am ehesten zugänglich, zu Versuchen, auch sehr gewagten, immer am ersten bereit. Das bleibt eine bewundernswerte und unvergleichliche Leistung, ohne Seitenstück in der ganzen Geschichte des Theaters. Die Zeit Wilhelms des Zweiten war für das Theater Deutschlands die größte Zeit, wir werden uns nach ihrem weiten und großen Sinn und ihrer leidenschaftlichen Arbeit noch oft schmerzlich zurücksehnen. Unsre Feinde werden das Haus für europäische Kunst, das Deutschland errichtete und das ihre kurzsichtige Politik umriß, nicht wieder aufbauen.

Gerhart Hauptmann

Die großen Dichter, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts uns Macht und Fülle der Wirklichkeit von neuem zeigten, sind Ibsen, Flaubert, Zola, Tolstoj, Dostojewski. Sie alle gehören in das Zeitalter des Materialismus, und dies gab ihnen neue Augen für das weltumspannende Leben und die beispiellose Entwicklung der diesseitigen Mächte. Aber sie litten unter dem ruhelosen, allzu irdischen Vorwärts der Hunderttausende ihrer Mitlebenden. Ihr Blick flog sehnsüchtig nach einem neuen Himmel. Künstler und Märtyrer zugleich, Apostel und Poeten von evangelischen Maßen, so spiegeln sich diese Führer in unsrer Auffassung. Das Bild von Ibsen, Zola, Tolstoj beginnt den Gegenwärtigen zu verblassen. Flaubert scheint als Künstler und Mensch reiner und reiner zu werden und Dostojewski wächst in apokalyptische Größe. Wir haben im Deutschland jener Zeit Dichter, deren metaphysische und künstlerische Kraft sich ohne Scheu neben jene Großen stellen darf. Aber ihnen war keine Wirkung auf die ganze Welt beschieden, sondern nur eine verspätete auf ihr eigenes Land, und ihr Wesen war beschaulicher und kleinbürgerlicher. Hebbel, Gottfried Keller und Theodor Fontane wären hier etwa zu nennen. Der Große, der uns Deutschen den Sinn für Tatsachen lehren wollte, der ein unbelehrbares Volk für ein halbes Jahrhundert in die Höhe riß und dessen Jenseits wir ebenso verkannten wie sein Diesseits, war von anderer überragender Gewalt, es war Otto von Bismarck.

Die großen Realisten von 1880 und 1890 stießen in Deutschland auf ein ungeklärtes und unvorbereitetes literarisches Geschlecht. Die gelesensten Dichter standen ihnen fremd oder stumpf gegenüber. Als ihre ersten Jünger kamen einige von der zünftigen Literaturgeschichte, von der Schule Wilhelm Scherers. Paul Schlenther und Otto Brahm standen in ihrer ersten Reihe. Sie wirkten für das Neue klarer, unverdrossener, tatkräftiger und alles in allem sachlicher und stiller als die anderen, obwohl ihr Leben sich in der lautesten und unsachlichsten Welt abspielte, in der Welt von Kritik und Theater. Eine lärmende Schar von Halbdichtern, Halbkritikern, die sich in Michael Georg Conrads Gesellschaft und um die Brüder Heinrich und Julius Hart sammelten, schob sie in den Hintergrund. Das waren empfängliche, verworrene und begeisterte Köpfe, redselig und ungezogen, ohne Sicherheit des Urteiles. Dafür

gefielen sich gerade ihre unbedeutendsten Vertreter in gesteigerter Anmaßung und in herausfordernden Manieren; sie erwarben denn auch alles andere als Sympathien. Unter dem vielen Wertlosen und Trivialen, das sie herausschleuderten, verbarg sich nur selten etwas Tiefes und Hoffnungsvolles, vielleicht machte das Gefühl der eigenen Unzulänglichkeit manchen laut und frech. Die Brüder Hart zogen ein impotentes Bohèmeleben um sich auf und teilten mit manchem verlumpten Genie ihren letzten Groschen, Michael Georg Conrad bewahrte sich eine unverwüstliche Frische. Das Bewußtsein, daß auch ihnen nur das „Sehnen und dann Sterben" gegönnt war, umwitterte das Werk ihrer Besten denn doch mit einem Hauch des Tragischen. Was not tat, die Erlösung von Schwäche und Heuchelei und allem Überlebten, das ahnten sie und sie hofften auf den Heiland. Uns tut es auch wohl, den Stolz und die Begeisterung für das Deutsche zu vernehmen, die gerade die Wortführer der Jüngsten durchglühte. Es war ihr schönster Traum, dem neuen großen deutschen Reich auch eine neue deutsche Kunst und eine deutsche Seele einzuhauchen.

Man hat zutreffend bemerkt, daß der Realismus vor allem die Menschen schildert und charakterisiert und zwar durch die Kunst, während das Ideal des Naturalismus die ganze Natur bleibt in ihrer ungebändigten und regellosen Fülle. Wahrheit, Freiheit, Wirklichkeit sind die Losungsworte, Kunst gilt als Lähmung, konventionelle Regel und unnatürlicher Zwang.

Naturalismus in diesem Sinne ist nichts Neues. Jeder weiß, daß die Stürmer und Dränger des 18. Jahrhunderts, berauscht von Rousseau und Shakespeare, ähnliches predigten. Das Volk, unverdorben und natürlich wie es war, in der originalen und unerschöpflichen Kraft seiner Rede, sollte in ihre Dichtungen fluten.

Doch der neue Naturalismus gehört in eine ganz andere Zeit. Er steht vor andern Feinden, vor einer andern Natur und erstrebt einen andern Ausdruck. Weil nach ihrer Auffassung die alten Machthaber das Wirkliche mit verlogener Kunst übertünchten oder verschwiegen oder verheimlichten oder gar nicht kannten, wollten die neuen Naturalisten ihrem Geschlecht den Mut zur Wahrheit zurückgeben. Sie zeigten ihm darum das Leben, wo es abstoßend und widrig oder wo es alltäglich und unscheinbar, grau und elend war und sie zeigten nicht wie im 18. Jahrhundert das ungebändigte und ungebärdige Volk, sondern die Massen der Arbeitenden, die Übersehenen und Mißhandelten. Die Welt der Knechte war die neue Welt; hier ahnten sie die Zukunft, hier die Macht, der künftig die Herrschaft beschieden sei, hier predigten sie das Mitleid und verhießen die Freiheit. Das Zeitalter, in das die werdenden Poeten ge-

hörten, war ein Zeitalter der Tatsache, der Analyse, des Experimentes, des Systems. Dementsprechend löst die neue Kunst die Welt in unzählige Einzelheiten auf und sucht jede dieser Einzelheiten so wahr und lebendig wie sie nur konnte, darzustellen. In der dramatischen Rede etwa zeigte sie das Suchen nach den Worten, die Pausen und die Zwischenlaute, alles mit wissenschaftlicher Genauigkeit. Statt der leeren und leichten Gebilde der Epigonen sollten mühselig erforschte und zusammengesetzte, durch genaue Beobachtung gewonnene Tatsachen sich aufrichten, ein Bau, fest und dauernd für alle Zeiten, eben die wahre Welt. An der Wissenschaft war es, die Kunst von ihren gefälligen und lügenhaften Ausschweifungen zurückzutreiben, das Gefühl für ihre Verantwortung und für das wahre Leben wieder in ihr zu wecken. Dieser Naturalismus war eher ein Dogma als eine Kunst, ohne Gründlichkeit und ohne Pedanterie nicht lebensfähig. Wir behaupten ja, das Schwerfällige und Pedantische, das allzu Gründliche und das Doktrinäre sei deutsch und nur deutsch. Beim neuen Naturalismus war die Heimat dieser deutschen Wesenszüge Frankreich, und sie haben sich dort viel lebhafter entwickelt als in Deutschland. Vor allem durch die Lehre und das Werk von Emile Zola, der den Ruhm des Forschers und Gelehrten zu erstreben schien. Fast wider seinen Willen war Zola Künstler durch seine Herrscherkraft, die ungeheure Stoffmassen zugleich ausbreitete, belebte und bändigte, durch sein feuriges Temperament und durch die überfliegende Weite seines Blickes, auch durch seine rasche und geniale Erfassung der tausendfältigen Wirklichkeit.

Ein seltsames und paradoxes Gebilde dieser neue Naturalismus! Er will die Natur und sucht sie in der Großstadt, nicht auf dem Lande, im Verkümmerten und Bedrückten und Entarteten, nicht im Gesunden und Jugendstarken, in der Zukunft, nicht in der Gegenwart oder der ungebrochenen Urzeit, im grauen Einerlei und nicht im Besonderen und Originalen, in mühseliger Forschung und nicht im genialen Packen und Greifen. Er zerreißt die Fesseln der Kunst und legt um sich die viel härteren Bande der Wissenschaft. Man sieht, Name und Wesen des Naturalismus decken sich nicht ganz. Diese Einsicht sei uns eine Warnungstafel, aufgerichtet vor vielen Schlagworten der neuen Dichtung.

Das Seltsame und Paradoxe des neuen Naturalismus verstärkte sich noch in Deutschland. Eine Richtung, die überall das Wirkliche, das Breite und das Zuständliche will, kann doch nur in einer Kunstform gedeihen, im Epos und im Roman. Die großen slavischen und französischen Realisten und Naturalisten sind darum auch vor allem Epiker gewesen, Dostojewski, Tolstoj, Balzac, die Brüder Goncourt, Flaubert, Zola. In Deutschland ist dagegen in den letzten Jahrzehnten kein naturalistischer Roman großen Stiles entstanden.

Besonders Emile Zola, der in den Jahren 1830 bis 1890 gerade in Deutschland als der Künstler ausgerufen wurde, hat bei uns nirgends einen Jünger gefunden, der als Erzähler neben ihm genannt werden dürfte, nicht einmal in ziemlich weitem Abstand. Romane, die in Anlehnung an ihn gebildet wurden, wir nennen etwa die von Max Kretzer, hinterließen nirgends eine tiefere Wirkung. Die Gabe für den großen Naturalismus im Epos fehlt den Deutschen eigentlich nicht. Man darf den Simplizissimus des Grimmelshausen als naturalistischen Roman bezeichnen. Welch ein naturalistisches Epos ließe sich auch aus den Szenen entfalten, die Goethes Wilhelm Meister in seiner ersten Form, in der theatralischen Sendung zeigt! Wir sind später auf den Plan getreten als andre Völker und haben sie am Ende doch übertroffen, vielleicht ist uns der große Roman aus der Wirklichkeit auch noch vorbehalten.

Statt des Epos suchte man Drama und Lyrik durch den Naturalismus zu verjüngen. Gerade die Gesetze des Dramas verlangen jedoch, unerbittlicher als die einer anderen Kunst, Verdichtung. Und was ist in der Lyrik die Wirklichkeit gegen Klang und Melodie und beherrschten Rhythmus? Allerdings gerade Drama und Lyrik mußten gewaltsam aufgerüttelt werden und ihre Wirkung ist ja unmittelbarer und breiter als die des Romans.

Es dauerte nicht lange, bis sich aus dem turbulenten Hin und Her der ersten Werdezeit Männer lösten, die eine Theorie des Naturalismus nicht nur fanden, sondern auch durchführten und in lyri che und dramatische Kunst umsetzten. Das waren Arno Holz und Johannes Schlaf. In ihren ersten Arbeiten waren sie innig verbunden. Schlaf wurde dann ziemlich bald als Dramatiker still und lebte als Übersetzer und Schriftsteller. Holz blieb fest und stark. In zwei Dramen, die er mit Jerschke dichtete und in einer Anthologie von alten und neuen Zechliedern gab er dem Geschmack der breiten Masse nach und errang sofort großen Erfolg. Doch er ließ sich davon nicht beirren, er kehrte in seine Armut und Einsamkeit zurück. Noch heute lebt und dichtet er für seinen Naturalismus. Literarische und menschliche Hochachtung und gelegentliche Beihilfe, mehr hat er in einem Leben nicht gewinnen können, das er so ernsthaft in den Di nst einer ihm heiligen Sache stellte.

Arno Holz ist wie irgendein deutscher Jüngling im Garten des deutschen Volksliedes und der deutschen Lyrik aufgewachsen, ein spät geborener deutscher Romantiker. Von seiner stillen ostpreußischen Heimat trieb es ihn früh in die werdende Zeit und mitten in die Großstadt. Überwältigt von dieser Gegenwart ahnte er bald, daß die unerhörte neue Zeit nach einem neuen künstlerischen Ausdruck rief. Den wollte er um jeden Preis entdecken und verzehrte sich im Suchen. Reisen nach Holland und Frankreich, theoretische und wissenschaft-

liche Studien, ein trotz mancher Rückfälle immer neu aufglühender Eifer richteten sich auf dies Ziel. Endlich glaubte er in Lyrik und Drama das neue Land zu sehen, die Rückkehr zur Natur. Für das Drama gewann er eben in Johannes Schlaf einen begeisterten Jünger. Schlaf, damals ein eifriger, kenntnisreicher und feinfühliger Student, warf um der neuen Kunst willen alles Brodstudium über Bord, und seine Zunge, einmal gelöst, fand die gleichen Worte wie Holz, so daß beide wie ein Dichter arbeiten und sich vorwärtstreiben konnten. Man findet in der Kunst ja öfters Zwillingsbegabungen, so gleich haben sich aber selten zwei Dichter gesehen. Was an den Sätzen ihrer Dramen der eine und was der andere geschaffen, wußten sie später selbst nicht zu sagen. Ob die Philologen auch dies einmal ergründen werden? Die Zeit des gemeinsamen dichterischen Schaffens, in einem kleinen einsamen Zimmer bei Berlin, mit dem Blick über weite Felder, schien beiden die schönste Zeit ihres Lebens, wenn sie auch oft genug in dem kalten Winter gehungert und gefroren haben und wenn sie schließlich auch die Blätter einer alten Guirlande als Tabak rauchten. Das Ergebnis der gemeinsamen Arbeit waren Skizzen, die sie als Werk eines norwegischen Dichters Bjarne Holmsen unter dem Titel „Papa Hamlet" herausgaben. Es folgte ein Bändchen „Die papierene Passion" und ein Schauspiel „Familie Selicke". In der Sammlung „Neue Gleise" steht alles beisammen.

Das Neue in diesen Schilderungen und Dramen war der Dialog. Das war die eine große Entdeckung von Holz, daß bisher in jedem Drama die Rede Unnatur sei, auch in dem Ibsens. Das Drama könne erst gesunden, wenn die Menschen eben wirklich wie Menschen sprächen. Holz übersah mancherlei. Im Drama der Stürmer und Dränger überraschen uns Szenen, in der Mundart gesprochen und von einer schwer zu übertreffenden Echtheit. Einen da und dort entzückenden und kräftigen Naturalismus im Holzschen Sinn zeigen auch Wiener Dichter und manche Vorstadt- und Lokalstücke, wir denken beispielsweise an Ferdinand Raimund, an Nestroy, oder an den Darmstädter Niebergall. Dann strebte unter der Führung von Ludwig Anzengruber das bayrische Drama damals der echten und natürlichen Rede zu. Aber bei allen diesen genannten Dichtern ist die natürliche Sprache eben der Ausdruck ihres natürlichen Wesens. Der Dialog bei Holz und Schlaf jedoch war das Ergebnis sorgfältigen Studiums und feinster Beobachtung, mit einer bisher unerhörten Folgerichtigkeit durchgeführt. Und das eben blieb das Neue und Unerhörte, und war doch nicht überraschend in einem Zeitalter, das die Phonetik, die Lehre von den Lauten, auf eine neue physiologische Grundlage stellte und zu einer neuen Wissenschaft erhob.

Eine Rede mit allen ihren Schönheitsfehlern, unterbrochenen Sätzen, stotternden und stammelnden Worten, Wiederholungen, grammatischen Verstößen, mit der Dehnung und Kürzung der Laute, im Tempo und Rhythmus, in Affekten und Ausrufen, genau und feinfühlig wiedergegeben, jeder Sprecher vom anderen in seiner Ausdrucksweise charakteristisch abgehoben und alle zusammen in eine Umwelt gestellt, von der die Zuschauer jede Einzelheit, jeden Flecken auf dem Tischtuch sehen, von deren Geräusch sie auch das Leiseste hören und fühlen sollten, das Knacken etwa in den Schränken, das Singen des Teekessels, das Schwelen und Blaffen der Lampe, welcher Dichter hatte das früher versucht? Man könnte viel gegen diese neue Kunst sagen: daß sie zu breit sei und zu langweilig, für das Zuständliche, aber nicht für das Dramatische geeignet, und daß sie über der Umwelt die Welt vergesse. In der Hand des rechten Poeten ist die neue Rede und Schilderung doch ein wundervolles Instrument, eben in der Hand des Künstlers, vor dem nun die Wirklichkeit ausgeschüttet liegt und der das Entscheidende sieht und hört und wiedergibt. Auch bei Holz und Schlaf war sie trotz aller Ungelenkheit und trotz aller aufreibenden Breite, eine deutsche Entdeckung, Wissenschaft und zugleich Kunst, eine selbstvergessene Sachlichkeit des Beobachtens, die unbedingt die Welt zeigen will wie sie ist. Sie war auch rührend in ihrer Andacht vor dem Kleinen und Unbedeutenden. Ein verirrter Sonnenstrahl in einem trostlosen Dachzimmer oder das Aufblitzen einer Messingkanne konnten diesen Dichter beglücken. — Diese Kunst wuchs nun auf dem Boden von Deutschlands viel zu weicher Empfindung. Das Thema der Familie Selicke ist gewiß deutsch und nicht neu; eine Tochter bringt ihre Liebe und ihr Glück ihren Eltern zum Opfer, weil diese ohne ihre Arbeit nicht leben können. Ebenso deutsch ist das Thema einer Skizze: eine Nacht durchwacht am Bette eines Freundes, der an seiner im Duell erhaltenen Wunde stirbt. Holz und Schlaf fühlten, daß die Menschen nur geheimnisvoller und unergründlicher werden, je schlichter und eingehender in allen ihren Äußerungen man sie schildert. Eben dies Irrationale, man möchte manchmal sagen, dies Mystische ist ein besonderer Reiz ihres Naturalismus. Uns scheint er oft gequält und mühsam, als Studium, nicht als Dichtung, wir meinen, im besten Falle schenkt er uns die neue dramatische Rede, noch längst nicht das neue Drama. Auf viele Dichter der Zeit haben diese Skizzen aber gewirkt wie eine Befreiung. Was der Malerei damals gelang, schien auch hier geglückt. Aus der dumpfen Atmosphäre und der künstlerischen Beleuchtung des Ateliers war man gerettet in die wahre Natur. Nun hoffte man, daß auch im Drama Luft, Licht und Farbe überwältigend über den befreiten Menschen zusammenschlagen würden. Nicht nur die jungen

Poeten, die um der Kunst willen sich um das neue Banner scharten, auch Vertreter der alten Richtung, wie Ernst von Wildenbruch fanden plötzlich naturalistische Töne, ebenso andere Dichter, die das Neue nicht um der Sache, sondern um des Erfolges willen liebten.

Auch wenn man den Meister Oelze, ein späteres Drama von Johannes Schlaf, liest, oder gar wenn man sich in das erste Drama des großen Zyklus von Arno Holz, in sein Ignorabimus vertieft, muß sich der Dank erneuen für diesen unerbittlichen Ernst der Arbeit, die uns alle Sinne für die Natur öffnen will und das Unscheinbare so zärtlich zeigt und streichelt. Freilich erkennt man gerade in dem weitschichtigen Drama von Arno Holz, wie erstaunlich es in den Einzelheiten auch beobachtet sei, daß alles Nebenwerk sich überall vor das Hauptwerk drängt und es bei jedem Schritt nach vorwärts zurückhält. Den Dichter führt seine Theorie unbarmherzig in das Absurde.

2

Die Behauptung ist kaum übertrieben, daß Arno Holz und Johannes Schlaf dem jungen Gerhart Hauptmann seine eigenste Begabung gezeigt und ihm den Mut zu seiner Kunst geschaffen haben. In der ersten Widmung seines Schauspieles: Vor Sonnenaufgang hat Gerhart Hauptmann das auch dankbar anerkannt. Die erste Aufführung dieses Dramas auf einer Morgenvorstellung in Berlin im Oktober 1889 endete in einem großen Skandal und muß doch gelten als die Werdestunde des neuen naturalistischen deutschen Schauspieles. Otto Brahm und Paul Schlenther haben seitdem von Hauptmann nicht gelassen, der alte Theodor Fontane begrüßte mit warmer Anerkennung den jungen Meister. Viele Dichtungen hat Hauptmann seitdem vollendet. Seine jungen Mitkämpfer, mehr als einer eine schöne Hoffnung des deutschen Dramas, sind gestorben, verschollen, vergessen. Er lebt, seine Dramen werden noch von Tausenden gesehen, seine Erzählungen von Tausenden gelesen und noch immer lockt ihn ein neuer Tag zu neuen Ufern.

Dem Drama Hauptmanns wurde der ungleichste Erfolg. Aber selten hat sich eine Zeit um ihren Dichter so bemüht, wie das Deutschland der letzten Jahrzehnte um Gerhart Hauptmann. Die Aufführungen seiner Werke waren ein Stolz der ersten deutschen Bühnen, sie übertrafen mehr als einmal die höchsten künstlerischen Erwartungen, die ein Dichter sich selbst stellt. War ein Drama das erstemal abgelehnt, so versuchte man die Aufführung zu anderen Zeiten und an anderen Orten nicht einmal, sondern oftmals von Neuem. Als Leistungen der Schauspieler und der Regie waren die Gerhart Hauptmann-Aufführungen gerade im Zusammenspiel und in der wundervollen

Wiedergabe des gesprochenen und des unausgesprochenen Wortes unübertroffen und nur mit besten Aufführungen Henrik Ibsens zu vergleichen, eine Schulung der Schauspieler, wie die Geschichte des deutschen Theaters sie selten erlebt hat, überwältigend in ihrer schlichten Wahrheit. Unsre ersten Kritiker setzten sich von Werk zu Werk mit Gerhart Hauptmann auseinander, sehr bald erschienen über ihn namhafte Studien und Bücher. Vielleicht wird in späteren Zeiten die Summe des für Gerhart Hauptmann Geleisteten ebenso stark scheinen wie der dichterische Ertrag seines Daseins. Aus den Aussagen über Gerhart Hauptmann wird man später sehr viel beurteilen können von der ganzen Dichtung unsrer Zeit und von ihrem Verhältnis zur Kritik, zur öffentlichen Meinung, zum Theaterwesen und zum literarischen Unternehmertum.

Die Tragödie Vor Sonnenaufgang führt in die schlesische Heimat des Dichters. Alfred Loth, ein sozialer Reformer, besucht seinen Jugendfreund Hoffmann, der die menschenfreundliche Schwärmerei seiner Studentenjahre vergessen und sich in eine reichgewordene Bauernfamilie eingeheiratet hat, der reich bleiben und sein Leben genießen will und in einer furchtbaren sittlichen Umgebung lebt. Die schlesischen Bauern sind durch Verschwendung, Trunksucht und Völlerei, Blutschande und Ehebruch vertiert und hoffnungslos entartet, sie knechten und mißhandeln ihre Untergebenen mit brutaler Rohheit. Wie durch ein Wunder lebt in dieser Umgebung, vor kurzem aus einem frommen Stift zurückgekehrt, ein junges, lebensfrisches und reines Geschöpf; Hoffmanns Schwägerin Helene, verfolgt von der namenlosen Angst, daß auch sie einmal in den Lastern ihrer Umwelt versinken müsse. Ihr Herz und ihr Hoffen fliegen Loth entgegen. Nur zu gern erwidert er ihre süße und stürmische Liebe. Da hört er von einem anderen Jugendfreunde, einem Arzt, dem Doktor Schimmelpfennig, daß Helenens Zukunft wohl hoffnungslos sei, sie müsse wie ihre Geschwister und Eltern eine Trinkerin werden. Loth sieht keinen anderen Ausweg als die Flucht vor der Geliebten und die Rückkehr zu seinem Werk. Helene, als sie erfährt, daß der Geliebte fortging, nimmt sich das Leben.

Gleich anderen begabten Erstlingsdramen zeigt Hauptmann in seinem Vor Sonnenaufgang eine Menge fremder Einwirkungen. Ohne Ibsens Gespenster hätte er das Unheil der Vererbung kaum gesehen, ohne den Doktor Relling der Wildente seinen Doktor Schimmelpfennig nicht gefunden, ohne Tolstojs Macht der Finsternis und ohne Zolas L'assommoir die entsetzlichen Zustände seiner bäuerlichen Welt kaum so grauenhaft und in allen Einzelheiten ausgemalt. Das Übertriebene und Breite der Schilderungen und ein-

zelne kindische Kraßheiten wurden Hauptmanns ersten Zuhörern unerträglich, so daß sie revoltierten. Uns zeigen gerade die Übertreibungen, wie sehr der junge Dichter unter dem Elend und dem entsetzlichen Laster litt, das er darstellte. Ein tiefes, freilich etwas hektisches Mitleid erschüttert ihn.

Als Komposition ist Vor Sonnenaufgang unmöglich. Aber seine Menschen und die Schilderung seiner Zustände wirkten lebendiger und anregender als seit langem ein Drama gewirkt hatte. Ihr Leben war ihre Sprache, eben die von Holz und Schlaf entdeckte Sprache. Hauptmanns Dialog ist weder so sorgfältig beobachtet, noch so methodisch und folgerichtig durchgeführt, wie der seiner Vorgänger. Aber der Dichter ist durch ihre Schule gegangen, hat ihnen aufmerksam gelauscht und schrieb dann die Rede einfach hin, wie er sie in sich hörte. Darum wirkt sie so frisch und unmittelbar. Es scheint, als könne diese Sprache jeder sprechen und als habe jeder sie gehört. Sie war das kunstloseste und einfachste der Welt; eine photographische und genaue Wiedergabe, ein Bild ohne Retouchen, sonst nichts, wie die Gegner geringschätzig bemerkten. Aber gerade das war die Gabe des jungen Poeten, daß er das Wesenhafte und zugleich das Natürliche der Rede hörte, und durch diese einzige und immer lebendige Sachlichkeit zeichnete er sich vor den Dichtern seiner Generation aus. Niemals spricht der Dichter, immer sprechen seine Menschen, jeder spricht die Sprache, die unsrer sprechen kann. Diese Sprache macht die Liebesszene zwischen Loth und Helene, das Geständnis einer so reinen und ungestüm hervorbrechenden Leidenschaft unvergeßlich.

Als Drama wäre Vor Sonnenaufgang, wenn auch nicht im Bau, so doch in der Konzeption eine tiefe Tragödie, hätte Gerhart Hauptmann die Kraft besessen, seine Konzeption zu gestalten. Sein Loth müßte, als er die Meinung seines ärztlichen Freundes über seine Helene hört, entweder alle Bedenken der Wissenschaft fortwerfen, sich zur Geliebten bekennen und eher zugrunde gehen als von ihr lassen. Oder ihn müßte das Gefühl seiner Mission so durchdringen, wie es Ibsens Brand durchdrang, dann hätte er wie jener nicht nach Glück und Unglück, nach Leben und Tod gefragt, sein Los war dann für die Menschheit zu bluten und zu fallen, sich für sie zu opfern, damit sie ihn steinigte. Hauptmanns Held ist leider weder ein Märtyrer der Liebe noch ein Märtyrer des Berufes. Des Dichters Kunst war zu schwachbrüstig für solchen starken und tragischen Konflikt. Sein Loth, der seinem Glück entsagen und für seine Sache sterben will, weiß zur Begründung seiner Mission nichts als Zitate und Leitartikel gegen Alkohol und Krieg und Soldatentum anzuführen. Sein ganzes Rüstzeug ist das armselige geistige Gepäck eines sozialistischen Agitators und zwar eines Agitators zweiten Ranges. Der Eindruck aus dem

Drama Vor Sonnenaufgang ist zwiespältig, Hoffnung und Sorge zugleich. So ist es bei Gerhart Hauptmann eigentlich immer geblieben, nur daß die Leuchtkraft der einst so starken Hoffnung blasser wurde und daß die Schatten der Sorge sich vertieften.

Im dramatischen Dialog blieb Gerhart Hauptmann der unerreichte Meister, auf diesem seinem eigensten Gebiet ist seine Kunst eigentlich immer gewachsen. Man vergleiche etwa Vor Sonnenaufgang und Die Einsamen Menschen mit dem Biberpelz mit Fuhrmann Henschel und wieder mit Rose Bernd, mit Gabriel Schillings Flucht und mit den Ratten und man wird zugeben, daß die Charakteristik durch das Wort immer sicherer, die Abtönung der Rede immer lebendiger und vielfältiger wird. Die Rede schmiegt sich leicht und fest jeder Stimmung und jeder Falte der Seele an und blüht in einer Fülle wie in keinem deutschen Drama früherer Zeit. Wer später einmal wissen will, wie die Menschen unserer Gegenwart sprachen, die Dramen Gerhart Hauptmanns können es ihm sagen. Die Treue ihrer Rede ist zuverlässiger und lebendiger als die irgendeiner Urkunde, sie ist zugleich ein seltenes künstlerisches Dokument. Freilich gilt diese Behauptung nicht ohne Einschränkungen. Gerhart Hauptmanns Welt ist die Welt der Künstler, der Kleinbürger und des vierten Standes, sein Blick starrt gebannt auf jene Zukunft, die aus Dunkel und Knechtschaft aufsteigen soll; an der großen Welt der Gegenwart sieht er vorbei. Die Sprache von Hauptmanns Menschen ist die Sprache der Schlesier und Märker, ausnahmsweise vielleicht die der Sachsen, bis nach dem südlichen Mitteldeutschland, geschweige denn nach Süddeutschland ist sie nicht vorgedrungen. Er bleibt ein ost- und norddeutscher Dichter. Das erklärt uns, daß in Bayern und Schwaben sein Werk selten wiederklingt, auch feine Kritiker in diesen Ländern haben für die Leistung seines Dialoges kein Ohr, sie fühlen sich vielleicht sogar von seinen Berliner und norddeutschen Lauten verletzt.

Im menschlichen und im künstlerischen Sinne ist das Wohltuendste in Hauptmanns Vor Sonnenaufgang das Mitleid. Aus diesem Mitleid erwuchsen dem Dichter seine ergreifendsten Dramen, vor allem Die Weber. Das ist keine Tragödie eines Menschen, es ist die Tragödie eines ganzen Standes, man hätte früher gesagt, die Tragödie des Proletariats. Einer verhungert, krank, unterdrückt, arm, ausgesogen, verzweifelt, zum Äußersten getrieben wie der andere und doch alle die Hunderte jeder ein Mensch für sich, jeder mit seinem Leiden, jeder mit seiner Sprache. Eine Symphonie des Jammers ohnegleichen, das Werk eines gütigen Künstlers, der so gerne helfen möchte und der sich der armen Menschheit nur erbarmen kann. Hauptmann bemüht sich,

auch die Herren über diese Knechte nicht zu verdammen, sondern zu begreifen. Denn seine Armen sind entweder so verschämt, daß sie ihren Brotherrn ihr Elend nicht zu gestehen wagen, oder ihre Verlegenheit und ihre Scham machen sie frech und rebellisch. Der Arbeitgeber hört dann nur die hetzerischen und, wie ihm scheint, grundlosen Worte und nicht den Jammer, aus dem sie aufsteigen. Unser soziales Zeitalter hat kein Drama geschaffen, das sich mit Hauptmanns Webern messen könnte; das sollten wieder die nicht vergessen, die in dem Deutschland Wilhelms des Zweiten immer nur den Verfall und das Nichts sehen. Als Roman ist Zolas Germinal vielleicht breiter und stärker und im urkundlichen Sinn echter, doch der Eindruck von Hauptmanns Drama ist impulsiver, wenn auch die Schilderungen zu sehr ins Zuständliche sich ausbreiten und wenn auch das Ende in eine nicht ganz echte und etwas weinerliche Sentimentalität sich verirrt.

Weltverbesserer, Apostel und Schwärmer, von tiefem Mitleid und vom Drang zum Helfen beseelt, pilgern in langer Reihe durch das Drama Gerhart Hauptmanns. Leider sehen sie alle dem Alfred Loth zu ähnlich und sind blutleer im Vergleich mit Ibsens Stockmann oder mit seinem Rosmer oder mit Ulrik Brendel. Weniger die Helfenden als die Hilfsbedürftigen, alle Schwachen und Zarten, Verirrten und Gestrauchelten; Kinder, Frauen, Künstler, Betrogene, Mißhandelte, Landstreicher und Bettler ruft Hauptmanns Kunst ins Leben, wirklicher und rührender als die Kunst anderer Dramatiker unserer Tage.

Wir rufen uns den Kollegen Crampton ins Gedächtnis, der trotz aller Schwäche und Vertrunkenheit doch ein genialer Träumer bleibt, den alten strengen Michael Kramer und seinen verirrten Sohn, Gabriel Schilling, den die Frauen zu Tode quälen. Wir denken an die arme kleine Käthe Vockerat, an das arme Hannele oder an Frau John, die unglückliche Mutter des mißratenen Sohnes in den Ratten oder an Rose Bernd oder an Fuhrmann Henschel. Wie viel reiche und feine und wieviel bangende und zarte Beobachtung lebt in diesen Dramen! Der elende Untergang des Fuhrmann Henschel und der Rose Bernd, dieser stolzen, in Kraft und Jugend prangenden Menschen hat den Dichter selbst im Innersten getroffen und seiner Sprache eine neue Würde, seiner Komposition einen neuen Halt gegeben. Klar und knapp, folgerichtig und erschütternd gehen die Ereignisse dieser Tragödien den vom Schicksal vorgeschriebenen Gang.

Seinen eigentlichen Ruhm verdankt Gerhart Hauptmann nicht diesen Werken, sondern der Versunkenen Glocke, einem Märchendrama, das in den Bergen seines Schlesien spielt. Das Thema ist das Schicksal eines Glockengießers,

der sich von bürgerlicher Enge in die Weite einer neuen Religion und einer neuen Kunst sehnt, Frau und Kinder verläßt, in die Welt der elbischen Wesen und der ungebrochenen Naturkräfte flüchtet, der in seiner Sehnsucht scheitert und sein Tun mit dem Tode büßt.

Ein Wunder war der Erfolg der Versunkenen Glocke nicht. Der Naturalismus hatte die Gunst der Massen, für die er doch bestimmt war, nicht gewinnen können. Wann sieht man auch heute noch die Weber auf der Bühne? Die Rückkehr in die Märchenwelt schien eine Erlösung. Zwei Jahre vor der Versunkenen Glocke war der Talisman von Ludwig Fulda, eine anmutige Märchendichtung als erfolgreichstes Drama über die deutschen Bühnen gegangen. In Hauptmanns Schauspiel hatten der Waldschrat und der Nickelmann den kindlichen und übermütigen Humor und das rührende Mitleid des deutschen Märchens. Das elbische Wesen Rautendelein schien mit allen süßen und betörenden Gewalten der Natur verschwistert. Das Auftönen der Versunkenen Glocke in der Tiefe, das den Glockengießer an seine Sünden mahnt, die Erscheinung der Kinder vor dem treulosen Vater, die Krüge tragend, die von den Tränen der armen Mutter vollgeweint sind, das erschütterte jeden Hörer. Das Reich des deutschen Märchens und der deutschen Sage, des deutschen Volksliedes und des nordischen Mythus schienen in der Versunkenen Glocke erwacht und sonnten sich im neuen Tage. Wasser- und Waldgeister, Elfen und Zwerge, Hexen und Götter glitten und schwebten durcheinander. Die Welt der entfesselten Phantasie schien durch die Welt des gegenwärtigen Geistes bereichert, und alles trat auf die Bühne, das die Menschen damals erregte oder begeisterte. Im Nickelmann und im Waldschrat wurden Böcklinsche Bilder lebendig, das Evangelium des Meister Heinrich, sein weiter und froher Pantheismus statt der bürgerlichen Enge und statt des Armenleutegeruchs des Christentums schien das Evangelium Zarathustras und des Übermenschen von Friedrich Nietzsche. Kehrte nicht auch in diesem Glockengießer, der sich zum gewaltigen Baumeister aufrecken und der neuen Heilslehre den großen Dom bauen wollte, ein veredelter Baumeister Solneß wieder und hatte nicht auch den Baumeister ein wildes Mädchen seiner grämlichen Frau entfremdet? Der ewige Schutzgeist der deutschen Dichtung, Goethe und sein Faust hatten dem neuen Drama manchen Gedanken und manchen Vers geschenkt, und ein Dichter, der die Abkehr vom Halben und Kleinen zum Ganzen und Elementaren, zur Natur und Freiheit predigt, wird immer gerne gehört.

Wenn so viele Erinnerungen in einer Dichtung hin und her flirren, fürchtet man für ihre Festigkeit und mit Recht. Das Kindliche, Rührende und Lustige des Märchens gewinnen in Hauptmanns Versunkener Glocke freilich neues

Leben, doch die Größe des germanischen Mythus blieb ihr verschlossen. Hauptmann hat nur eine Menge von Eindrücken aus ganz verschiedenen Welten, aus der nordischen und der deutschen, flüchtig zusammengeballt; die Menge sollte wirken und sie hat auch gewirkt. Wenn man jedoch genauer hinsieht, rinnt alles auseinander. Der Glockengießer ist nicht der strahlende und schuldlose Balder, in den Hauptmann ihn am Ende verwandeln möchte, für diesen schwachen und treulosen Menschen darf keine Göttin alle Wesen der Natur anflehen, daß sie ihn nicht schaden möchten, und wenn Rautendelein es doch versucht und natürlich umsonst, darf sie dann noch als Herrscherin in ihrem Reich gelten, nachdem ihr die Elementargeister den Dienst aufsagen? Die germanischen Elfen sind auch nie so eitel und sentimental wie die von Gerhart Hauptmann, die germanischen Wassergeister nicht so rührselig wie sein Nickelmann; Waldgeister hier, Schrate, Kielkröpfe und Kobolde dort sind in der Sage zweierlei, Waldschrate gibt es dort nicht. Die Waldgeister hassen das Christentum nicht, das nie in ihre Wälder drang und würden nie christliche Glocken den Berg herunterstürzen, wie sie auch nicht Feuerräder die Abhänge herabsenden; solche Feindseligkeit behält sich der Teufel vor. Die eigentliche Bedeutung der Feuerräder, daß sie Symbole von Sonne und Segen sind, hat der Dichter gar nicht verstanden. Ebenso ferne liegt den derben und kindlichen Geistern der deutschen Sage lüsterne und tierische Sinnlichkeit. Wenn Hauptmanns Waldschrat Schwefelhölzer und Pfeife kennt und sich das Zündholz an seiner Hufe anstreicht, ist das ein hübscher Böcklinscher Scherz. Aber welcher germanische Waldgeist darf einem Wassergeist raten, er solle sich wie ein Pascha ausleben? Die Kenntnis türkischer Haremssitten ist der deutschen Geisterwelt gottlob erspart geblieben. Man verlangt von keinem Dichter, daß er die Sagenwelt der Vorfahren studiert wie ein Forscher, aber man fordert von ihm, daß er das Wesen der alten Gebilde intuitiv erfaßt oder daß er eine eigene neue Welt mit ihrem künstlerischen Recht an Stelle der alten setzt. Wie sich das erreichen läßt, haben Richard Wagner in seinem Ring der Nibelungen und Henrik Ibsen in seinem Peer Gynt noch ziemlich kurz vor Gerhart Hauptmann imponierend genug gezeigt. Doch weder liebevolle Versenkung noch schöpferische Kraft haben an Hauptmanns Elbenwelt ihren Anteil.

Die Sprache des Dichters entspricht leider dieser flüchtigen und flachen Kunst, es sind im besten Falle Jamben ohne besondere Physiognomie, recht oft aber betrüben uns triviale und abgegriffene Reime und Verse und abgesungene Volksliedertöne, süßliche Bilder und unschöne Wortzusammensetzungen, und das bei einem dramatischen Dichter, der die natürliche Rede wie kein anderer meistert. Nickelmann legt die erste Träne des Rautendelein in

ein rosa Muschelchen; ist das kein Nippes für Berliner Backfische? Sind Reime wie: Mai vorbei, Zeiten bedeuten und ähnliche in einer ganz leeren Umgebung wirklich noch erlaubt? Klingen Zusammensetzungen wie: Droheschall, Klirreflug, Weckedonner, Silberfädelein, Gurgelschäumeschacht, Kindesauggezwinker, Sonnenglockenklang, Ringelreihenflüsterkranz, klingen sie schön oder klar? Und was ist eine Liebeswassernacht? Eine Nacht im Liebeswasser oder eine Wassernacht in der Liebe oder eine Liebesnacht im Wasser oder was sonst?

Wenn die künstlerischen Gefühle und die künstlerische Sprache so unklar und flüchtig sind, wird der Gehalt der Dichtung nicht viel klarer und fester sein. Wirklich hat noch niemand verstanden, welches Evangelium der Glockengießer verkündet. Wenn man sagt, er habe nicht Nietzsche, dazu reichen seine Fähigkeiten wohl nicht aus, sondern er habe Leitartikel über Nietzsche gelesen, auch diese nur halb verstanden und habe dann das halb Verstandene in unklare Verse gebracht, so wird man ungefähr das Richtige treffen. Eine tiefe Empfindung schwingt freilich in den Worten des Glockengießers mit, das Bewußtsein, daß er eine neue Welt ersehnt, die sein Auge zu schwach ist zu erkennen, daß er in der Zeit vor Sonnenaufgang lebt, wie der Pfarrer Rosmer und wie viele andre unsrer Besten. Die Nacht ist noch lang. — Eine tiefe und sanfte Melancholie, die verglühenden Farben des Herbstes und die Ahnung des großen Unterganges, von dem niemand weiß, ob er das Ende sein wird oder der Vorbote eines neuen Lichtes, das ist ein Zauber auch der Dichtung Gerhart Hauptmanns. Das mögen, ohne daß sie sich darüber klar wurden, viele empfunden haben, die Gerhart Hauptmann auch in diesem Märchendrama bewunderten.

Wir haben die Versunkene Glocke ziemlich hart angefaßt, dabei ist sie in Stücke zerbrochen und es waren wenig echte darunter.

Hauptmanns Meisterschaft über die Gegenwart bedeutet, und nicht nur in der Versunkenen Glocke, ein Versagen gegenüber den Reichen der Phantasie und der Vergangenheit. Der erste Akt des Märchendramas Und Pippa tanzt spielt in dieser Welt, ist in jedem Satz lebendig und spannend, ein Abenteuer ohne gleichen von Herzensreinheit, zartem Wunder, plumper Güte, herrischem Unternehmertum, wilder Spielwut. Nie wieder wandelt der Dichter so sicher und leicht auf den Höhen seiner Kunst. Die letzten Akte verirren sich in die Märchenwelt und gleiten breit und unklar durcheinander, feine und zarte Stimmungen und reine deutsche Sehnsucht verhallen in dieser Wirrnis. Können und Nichtkönnen des Dichters läßt sich nie wieder so klar scheiden. — Das Mittelalter im armen Heinrich ist fast ebenso flüchtig und falsch gezeichnet,

wie die Märchenwelt in der Versunkenen Glocke, die Ottegebe ist eine Schwester von Wildes Salome und Hofmannsthals Elektra, nicht das fromme und erleuchtete Kind der mittelalterlichen Dichtung. — Florian Geyer beruht auf mühseligen Studien, und der Dichter empfindet wohl die drängende Fülle und die alles aufwühlende Sehnsucht des 16. Jahrhunderts, aber die Massen sind nicht gebändigt, kein Hauch der Sprache Martin Luthers oder des Goetz von Berlichingen strömt in die Rede. Das Volk ist nicht wie in den Webern das Drama geworden, die Ritter hat kein Künstler, sondern ein Tendenzdichter gehässig dargestellt.

Gerhart Hauptmanns Mitleid ist allzu oft Mangel an künstlerischem Rückgrat. Der Dichter ist zu weich und nachgiebig. Die vielen Einflüsse in seinem ersten Drama haben wir hervorgehoben, in die späteren drücken sich die Spuren bald von Hebbel, bald von Grillparzer, bald von Kleist, bald von Strindberg viel zu tief ein. Man hat auch manchmal den Eindruck, als sähe Hauptmann bei seinen Frauen, z. B. bei Rose Bernd und bei Frau John schon die Gestaltung der Rolle durch seine Schauspielerin, durch Else Lehmann, vor sich und als mische er dadurch zu viel Theaterblut in seine Wahrheit. Die offene und reiche Empfänglichkeit des Dichters ist gerade in unserer Zeit eine Erquickung. Die Kunst trug Gerhart Hauptmann ins klassische Altertum, in die Tragödie und in die Komödie und man erwartet von ihr noch manche Überraschung. Das neue Drama kennt nicht viele so fein entworfene Komödien wie den Collegen Crampton und den Biberpelz. Wäre die Empfänglichkeit nur mit Widerstandskraft und mit harter und zäher Arbeit vermählt; aber die weiblichen Elemente sind auch in diesem Künstler viel stärker als die männlichen. Es gehört zum Wesen manchen deutschen Dichters, daß die Welt seiner Frauen reicher ist als die Welt seiner Männer. Uns kommt gleich die Kunst unseres Größten, die Kunst Goethes in den Sinn. Die Welt von Gerhart Hauptmanns Frauen ist denn auch nicht leicht zu erschöpfen. Wer sich die Frauen seiner Dramen vergegenwärtigt, erkennt erst ihren überströmenden Reichtum. Henrik Ibsens Frauen sind tiefer und durchdachter, die Gerhart Hauptmanns bleiben näher der Natur. Kaum erblühte Mädchen, zarte und reine, stehen neben anderen, die wildeste Leidenschaft fortreißt oder neben frechen und frühreifen oder neben Mädchen, deren slavische Gier auch feste Männer ins Wanken bringt und wieder neben anderen, deren frisches und wildes Mädchentum wie der Frühlingswind uns umweht. Die treue und entsagende Frau weicht der elementaren oder der modernen, in der feiner Geist, überlegenes Wissen und verführende Weiblichkeit sich verschmelzen. Gütige Mütter alten Schlages, die verwegene, immer geistesgegenwärtige Diebin, trunkene Bestien, bru-

tale Geschöpfe aus der Tiefe des Volkes, die sich in das Glück fremder Häuser drängen, alte Freundschaft zerstören und bei denen man nicht weiß, was stärker ist, ihre unersättliche Sinnenlust oder ihre tierische Arbeitskraft, und dann wieder jugendstarke, reine und hinreißend echte Wesen, die ein roher Verführer zerstört und zerbricht. — Doch wo ist in allen diesen Dramen ein Mann? Wo ein Gelehrter, dem wir seine bahnbrechenden Werke, wo ein Prediger, dem wir seine Macht über die Menschen glauben? Hauptmanns Kaiser Karl ist ein würdelos verliebter Greis, sein Florian Geyer ein Mann der Worte, nicht der Tat, und wäre Fuhrmann Henschel wirklich die starke Eiche, die ihn die Seinen nennen, er ließe sich kaum so leicht fällen. Ist es nicht auch bezeichnend, daß Hauptmann aus der herben und männlichen Novelle Grillparzers, aus dem Kloster von Sendomir ein Impromptu Elga macht, in dem ein wildes, unwiderstehliches und treuloses, aber etwas theatralisches Weib einem weichen Mann Glück und Leben in Scherben schlägt?

Hauptmann ist viel mehr ein Künstler der dramatischen Szenen als des Dramas. Sein Schaffen neigt zur Hast und hat etwas Nachtwandlerisches und Unbewußtes, darum ist es in seinem Wesen so ungleich. Daß der Dichter der Weber und des Fuhrmann Henschel das Festspiel von 1913 dichten und die Lohengrinsage durch eine unerhört schlechte und flüchtige Nacherzählung entstellen konnte, wäre nicht zu glauben, wenn es sich nicht wirklich ereignet hätte. Eine Zeit, die dem Dichter Ruhe gönnt, noch unfertige Werke nicht auf die Rampe zerrt, die ihm sein Schaffen nicht so zerredet, hätte Gerhart Hauptmanns all zu eilige Produktion vielleicht einschränken können. So trieb die Erregung von Abertausenden, die aus seinen Dramen entstand und der jubelnde Zuruf der Kritik den Dichter zur fortwährenden Überschätzung seines Könnens und zu immer gewagterem und weniger überlegtem Einsatz. Vielleicht wollte er auch die beherrschende Stellung, die ihm seine allzu großen Erfolge geschaffen, sich wahren und suchte unbewußt die zurückzudrängen, die auf seinen Thron strebten. Welch ein Verhängnis ist doch unsere Zeit für den Poeten, und wie hat dieser Dichter wieder die fahrige Unruhe seiner Zeit erhöht! In den letzten Jahren scheint es, daß Hellas und seine ewige Schönheit auch diesen reichen und weichen Geist läutern könnten, ein Verweilen im Angesicht des Ewigen wäre für ihn freilich die ersehnte Heilung. Vielleicht darf man auch hoffen, daß die unerhörten Prüfungen, unter denen Deutschland zusammenbrach, den reifen Künstler tiefer und inniger mit seinem Volk verbinden, als die Jahre des rauschenden Erfolges, der aufreibenden literarischen Kämpfe und der gesteigerten Unruhe. Unsre Zeit ruft sehnsüchtiger denn je nach einem festen und gütigen Dichter des Mitleids, und sie bedarf und verdient ihn.

In philistros

Mit Gerhart Hauptmann traten eine Reihe andrer junger Dramatiker auf den Plan, eine neue Blütezeit des deutschen Dramas wurde verkündet. Man hört so oft die Behauptung, Deutschland sei das Land der Originale und der Persönlichkeiten. Das ist nicht immer richtig. In den letzten Jahrzehnten gehörten in der Dichtung die stärkeren Persönlichkeiten nicht uns, sondern anderen Ländern, Frankreich, Rußland, Norwegen und Schweden und sie standen dort auch einsamer und überragender. Dagegen hat sich in keinem Land die neue Kunst so rasch und vielfältig ausgebreitet und so viel Jünger gefunden wie in Deutschland.

Ein rascher Blick auf die ganze deutsche Dichtung zeigt, daß es früher nicht viel anders war. Ob heroische oder ritterliche Dichtung, ob Minnesang oder Meistersang, ob schlesische Schule, oder ob Sturm und Drang oder Romantik, immer galt und vermochte die Gesamtheit der Dichtenden mehr als der einzelne Dichter. Nur in den seltenen Zeiten der höchsten Blüte, eigentlich nur im 18. Jahrhundert, wuchs ein Dichter weit über seine Umgebung heraus und beherrschte die Entwicklung der Poesie auf Jahrzehnte. Jedesmal aber, wenn eine neue dichterische Bewegung unser Land erfaßte, griff sie mit erstaunlicher Schnelle um sich und schien überall neue Talente aus dem Boden zu zaubern. Das ist, übrigens nicht auf dem Gebiete der Dichtung allein, unsre Stärke und ihre Quellen sprudeln noch immer. Für unsre Gegenwart scheint charakteristisch, daß noch nie so viele Richtungen in der Dichtung auftraten, sich in geschlossene Verbände gliederten und gegeneinander den Kampf eröffneten. Doch deuten wir diese Überfülle weniger als Reichtum und Verheißung, denn als Hypertrophie und geschäftliche Entartung, die Bünde haben sich denn auch oft aufgelöst und frühere Freunde sich heftig befehdet.

Am nächsten verwandt mit der Kunst Gerhart Hauptmanns schien um 1890 die Georg Hirschfelds. Er überraschte, kaum ein Zwanziger, die Welt durch feine und hellhörige dramatische Schilderungen aus den Kreisen des Berliner jüdischen Kleinbürgertums und zeigte in seinem Wesen etwas ungemein Sanftes und Liebenswertes. Doch seine zarte dramatische Kraft war bald erschöpft und auch der anmutende Erzähler verstummte. Der Dichter lebt nun als feiner Berichterstatter und Kritiker in München.

Einen ganz anderen Glauben forderte die Kunst Max Halbes. Von seinen vielen Dramen und Dichtungen — der Alternde ist immer noch unermüdlich am Werke — blieb nur eines, Die Jugend, auf deutschen Bühnen. Man versteht den Unmut des Dichters, daß die Welt nur dieses eine Werk gelten läßt, da andre die gleiche Beachtung beanspruchen dürfen, und ihn auf neuen Wegen zeigen. In diesem Falle scheint es aber aussichtslos, sich dem Urteil der Jahrzehnte entgegenzustellen.

Jugend ist eine Liebes- und Verführungsgeschichte aus der westpreußischen Heimat des Dichters. Der junge Hans Hartig sieht im Haus seines ehrwürdigen Onkels, kurz bevor er sich zur Fahrt auf die Hochschule rüstet, dessen Nichte, das eben erblühte Annchen, ein Kind der Liebe, das dem jungen Kaplan Schigorski, einem fanatischen Eiferer und das einem vertrottelten Halbbruder den Kopf verdreht. Hans und Annchen treibt, kaum daß sie sich gesehen, Frühling und Jugend in übermächtiger Liebe zueinander. Das Mädchen gibt sich aus Verzweiflung, daß er sie verläßt in der letzten Nacht dem Geliebten ganz. Ihre Sünde wird dem Onkel verraten, in die traurige Auseinandersetzung darüber und in den Abschied fällt ein Schuß; er gilt dem Burschen und trifft das Mädchen. Der verrückte Halbbruder hat ihn abgegeben.

Der alte Pfarrer Hoppe ist durch Entsagung gütig und klug geworden. In ihm schlägt ein echtes deutsches Herz. Gegen hinterhältigen polnischen Fanatismus flammt sein deutscher Zorn auf. Eine derbe Natürlichkeit hat er sich bewahrt, es kommt vor, daß ihn eine kalbende Kuh lebhafter interessiert als der Glaube und Unglaube seines Neffen. Sein Gegenbild, der polnische Jesuit, ist hinterhältig in Religion und Politik. Nach alter, guter deutscher Sitte wird im Pfarrhaus ein schönes und rührendes Lied nach dem anderen gesungen und der Magen morgens, mittags, nachmittags und abends und bisweilen auch in den Zwischenzeiten durch einen reichlichen Imbiß gestärkt. Am Ende tötet ein heimtückischer Schuß nicht den Hans, sondern das Annchen. Das ist alles alte Kunst und der Schuß nicht einmal gute, der ist eine unglückliche Anleihe an unwahre alte Theatralik. Einen tiefen Sinn können wir wenigstens in ihm nicht finden, wir glauben nicht, daß Annchen den niederen Instinkten der Liebe zum Opfer fallen soll, die sie entfesselt hat. Was sie zu ihrem Hans trieb, war alles so gut und so lieb wie bei Gretchen.

Daß Annchen ein Kind der Liebe ist und daß eigentlich das Blut der Mutter sie in ihre Schuld treibt, erscheint als ein entstellendes Zuviel der Begründung und als ein überflüssiges Zugeständnis an moderne Theorien. Sonst bleibt dies Annchen eine der holdesten Blüten der neuen Dichtung. Ihre Gesellschaft ist ein herzensguter, aber alter Onkel, ein Kaplan, der sie

ins Kloster schicken will (und sie weiß, am Ende setzt er diesen Willen bei ihr doch durch), endlich ein Halbverrückter, vor dessen plumper Leidenschaft sie zurückschreckt. So lebt das junge Ding auf dem Lande, weit von der Welt, im ewigen Einerlei der Tage. Nun tritt in diesen Kreis ihr Hans, der erste Jüngling, den sie gesehen, frisch, natürlich, die ganze Welt vor ihm offen, kaum noch Herr seines Glücks, er weiß sich vor Liebe zu ihr gar nicht mehr zu fassen. Und diese Seligkeit soll nur wenige Tage dauern und dann sollen eine viel reichere, verlockendere Welt, alle Verführungen der großen Stadt und viel schönere Mädchen ihn haben und sie soll allein zurückbleiben, einsamer, unglücklicher, schutzloser denn je? Kann sie da anders wollen als nur ihren Hans und wieder ihren Hans? Jugend und Liebe und Frühling ist diesen Liebenden eins, in ihrer überseligen, ahnungsschweren, weinenden und lachenden Gewalt und in ihrem Necken und Schmollen, dem Suchen und Finden, in heißer Leidenschaft, dunklen Tränen und wildem Jubel. Nicht hinreißende Verse, nicht stürmende Rede schildern dies ewig alte und neue Wunder, sondern holde und bittere Worte und abgebrochene Laute, zitternd und stammelnd wie die Natur selbst. Die Kunst, die ganz Natur sein wollte, schien hier auf einmal vollendet, das neue Evangelium schien Wahrheit geworden und welche Verheißungen stiegen aus ihm auf!

Und doch, man sagt es so ungern und darf es nicht verschweigen, eine lyrische und keine dramatische Begabung, einen weichen in sich verströmenden und keinen männlichen Dichter zeigt uns dies Drama. Die Tragik Annchens hebt es in die Höhe der großen Kunst. Wer aber sein Hans eigentlich war, hat der Dichter selbst nicht gewußt und durch ihn hat er seinem Werk schweren Schaden zugefügt. Hans selbst nennt sich unschuldig, außer seiner Schwester hat er noch kein Mädchen geküßt, Annchen ist seine erste Liebe und ehrlich und rein, ein guter, deutscher Junge im Schoß einer echten, deutschen Familie von alter Art und einfachem Leben ist er aufgewachsen. Dieser Hans aber hätte Annchen niemals gebeten, daß es nachts zu ihm schleichen sollte und wäre es doch gekommen, er hätte es nicht angerührt und behutsam wieder zurückgebracht. Der Dichter charakterisiert seinen Hans in seinem Personenverzeichnis freilich anders. Er hat, heißt es da, „Ansätze von Nervosität und Keime eines Schnurrbarts" und ist „alles in allem der Embryo eines modernen Stimmungsmenschen in der Verpuppung des ersten Fuchssemesters." Welch ein Deutsch bei einem deutschen Dichter und welch seltsame naturwissenschaftliche Kenntnisse! Aber im Ernst, einen modernen Stimmungsmenschen hätte Annchen noch unleidlicher gefunden als den polnischen Kaplan und als ihren verrückten Halbbruder und mit Recht, er wäre unerträglicher als beide. Für

den Embryo eines modernen Stimmungsmenschen war auch im Hause des Pfarrers Hoppe kein Platz. Er wäre keinen Schuß Pulver wert, geschweige denn die Tragödie eines Annchen.

Die Kunst Max Halbes errang mit ihrem ersten Drama einen stärkeren Sieg als Gerhart Hauptmann und die Begabungen der beiden sahen sich ähnlich. In der Begabung Halbes lag aber die stärkere Gefahr, das Lyrische und das Unbeherrschte, und Halbe hat sie nicht bezwingen können.

2

Der Naturalismus ist niemals ein rein literarisches Ereignis gewesen. Was an ihm soziales Mitleid und sozialer Kampf war und was Sehnsucht nach künstlerischer Wahrheit, wird sich nie genau voneinander scheiden lassen. Die Doppeltheit seines Wesens machte ihm seine Aufgabe so schwer. Für eine Menschenklasse, deren Schicksal Elend und Unterjochung war, trat eine Kunst ein, die nicht tröstend ablenken und in das goldene Reich der Träume führen wollte, sondern der es Dogma blieb, das Abstoßende und Niederdrückende des Elends vielleicht noch zu übertreiben. Die alte Kunst galt den neuen Künstlern als Besitz eines Bürgertums, das die Arbeitenden aussog, das in künstlerischen und sittlichen Dingen den Ernst verlernt hatte, morsch und brüchig war und sich zugleich an die Macht klammerte. Nun wird uns von neuem klar, warum der Ton der jungen Revolutionäre oft so rüde klang; wer durchdringen will und weder durch sein Thema noch durch die Schönheit der Form verführen kann, was bleibt ihm übrig als Aufreizung und leidenschaftliche Anklage?

Je nach der Natur und Begabung der Dichter überwog in ihren Werken das künstlerische oder das soziale Element. In dem Sinne Angreifer und Kämpfer wie der Ibsen des sozialen Dramas oder wie der Zola der großen Romanserie, oder wie Tolstoj, ist keiner der von uns betrachteten Poeten gewesen. Holz und Schlaf besaßen wohl ein tiefes Gefühl für das soziale Problem unserer Zeit, ihrer ganzen Anlage nach blieben sie Theoretiker. Für Gerhart Hauptmann bedeutet auch in den Webern der Mensch mehr als die soziale Not und Max Halbes literarisches Talent ist erst recht nicht auf dem sozialen Beet gewachsen. In der Wiedergabe des Zuständlichen und der Gefühle, nicht eigentlich im Dramatischen erreichten diese Dichter ihre Höhe. Man beschwöre nur einmal die Erinnerung an den jungen Schiller und an den Feueratem seiner Dramen, wie blutleer scheint dann das Geschlecht der neuen Revolutionäre.

Als die verheißungsvollste Kraft unter den jungen sozialen Dramatikern wurde Emil Rosenow gefeiert, ein sozialdemokratischer Agitator von seltenem

Rang, jugendlich hinreißendem Feuer und erstaunlicher Arbeitskraft. Er starb, kaum 33 Jahre alt. Seine sozialen Schilderungen der Bergarbeiter des Ruhrgebietes (in seinem Drama Die im Schatten leben), der Kreise der Spielwarenindustrie im sächsischen Erzgebirge (Kater Lampe) und des fahrenden modernen Volkes sind Meisterstücke eindringlichen und liebevollen Sehens. Wir glauben aber, daß auch dieser Dichter, dessen reichstes Werk die Komödie Kater Lampe ist, das Soziale hinter sich gelassen und in die rein dichterischen Regionen sich erhoben hätte. Das Soziale in ihm war Anfang und Durchgang, als ein Lernender schied er von uns. Von seiner objektiven Kunst und seinem festen männlichen Mitleid wäre noch viel zu erwarten gewesen.

Auch in den Anarchismus glitt die deutsche Dichtung damals so gut wie gar nicht hinein. Das Beispiel der großen und kleinen Russen steckte sie noch nicht an. Wilde Anklage gegen alles Bestehende, seelische Zerrissenheit, Freude am Zerstören und Haß gegen das Gesetz ertönten nur in der Lyrik und auch diese revolutionäre Lyrik verschmolz mit echter deutscher Träumerei und seliger Romantik.

Freie Gemeinden von Schriftstellern sind damals in den 90er Jahren allerdings entstanden und in ihnen blühte ein wenig auch die sittliche Libertinage. Freiheit und Zügellosigkeit wurden verwechselt, phrasenhafte Begabungen überschätzt, Unfähige verurteilten die ganze Dichtung in Grund und Boden, der üppigste literarische Klatsch schoß auf und Schmarotzer drängten sich in den Kreis der Ehrlichen und mißbrauchten ihre Güte. Es mag ein aus französischer Bohème und russischem Nihilismus gemischtes Ideal gewesen sein, was diesen Konventikeln vorgeschwebt hat. Auch unter ihnen gab es Verlaines, Dichter, die es ruhelos durch die Welt trieb, die wie Peter Hille in London, in Whitechapel mit Chinesen und Negern hausten, in Amsterdam Schmieren leiteten oder die wie Maurice von Stern in Newyork und Chicago als Dockarbeiter lebten, als Bergmann in die Grube fuhren und für das Proletariat Zeitungen herausgaben. Doch das Leben des estländischen Offiziersohnes Stern ist viel interessanter als sein Dichten und sein Herz war nie bei den Arbeitern. Peter Hille ist über Einfälle, Aphorismen und Gedichte nie hinausgekommen. Die tausend Beobachtungen seines Lebens, viele glückliche und tiefe darunter, auch manche, die an das Geniale streiften, konnte er nicht sammeln, sie blieben ihm stets verzettelt. Sein Wandertrieb war im Grunde Romantik, seine Aphorismen scheinen bisweilen eine Wiedergeburt der Fragmente und Ideen der alten Romantiker und seine dramatischen und dichterischen Entwürfe drängten ihn immer in die Wunderwelt des Mittelalters. Die höllischen Mächte, die in Verlaine

und Rimbaud aufglühten, hat dieser deutsche Poet nicht in sich gefühlt, er war ein großes deutsches Kind sein Leben lang, die Wunden in seiner Seele und die unendliche Not um ihm trieben ihn ruhelos durch die Welt und dann in das Nichts. Die andern, die in dem berühmten Friedrichshagenerkreise sich zusammenfanden und dort die Köpfe erhitzten und für Natur schwärmten — Ernst von Wolzogen in seiner Komödie Lumpengesindel hat diese Gemeinde nicht eben liebenswürdig aber doch mit viel Witz geschildert, verbitterter und weniger glücklich ist die Schilderung von Arno Holz in seinen Sozialaristokraten — die Brüder Hart, Bruno Wille, Wilhelm Bölsche, man braucht ja nur auf ihre späteren Werke hinzuweisen, dann erkennt man, welch harmlose Idealisten es waren und wie sie sich unablässig mühten, die Menschen nicht zu bekämpfen, sondern zu heben und zu beglücken. Bruno Wille rief die freie Volksbühne ins Leben und Bölsche trug später die Sammtjacke. Das Bürgertum hatte keine Ursache, sich über dieses Sodom und Gomorra zu entrüsten, in seinen Kreisen war die Unsittlichkeit nicht geringer und dann meist unvermischt mit echtem Idealismus.

Als der eigentliche Dichter der deutschen Bohème gilt mit Recht Otto Erich Hartleben, einer der wenigen Deutschen, die zum Tort der Philister mit Witz und Grazie und leichtem Übermut das freie Leben eines Künstlers führten. Er trank gern und lange, wurde erst in den frühen Morgenstunden er selbst und eigentlich war er nie weicher und ernster und liebenswerter als nach einer durchzechten Nacht. Alles laute und zügellose Trinken blieb ihm in der Seele verhaßt. Sein Hübschestes und zugleich sein Echtestes sind die Schilderungen aus dem Berliner Studentenleben, soweit Venus und Bacchus es beherrschen. Die Mädchen, denen die vergängliche Liebe der Studenten gehört, sind nie wieder so offenherzig und zugleich so liebenswert uns vorgeführt worden. Hartleben selbst nannte seine kleinen Geschichten und Dramen Parterre-Gymnastik, er wollte höher steigen. Vieles an diesen Werken ist allerdings leichte Ware, z. B. die Parodie auf Henrik Ibsen: Der Frosch von Henrik Ipse; ein netter Bierulk würden die Studenten sagen. Der Witz, daß ein Klavierlehrer zum Säufer wird, weil sein Vater Abstinent war und ihm den ganzen ungelöschten, kolossalen Durst seines Lebens vererbte, ist gewiß zum Lachen, aber er widerlegt Ibsen nicht. In stolzen Stunden sagte Hartleben von sich: „Ich bin Komödien-Schreiber"; ein Leben, das alles Philiströse, alle Heuchelei, das Verlogene und Unfreie des Bürgers rücksichtslos, aber nicht ohne Lachen bekämpft, den Mut zu sich selbst und zur Freiheit im Sinne Goethes besitzt, das war eigentlich sein Ideal; sein Losungswort hieß: „In philistros". Es war eine Umbildung des Schillerschen „In tyrannos" in die Gegenwart, denn die

Philister schienen Otto Erich Hartleben als unsere wahren Tyrannen. Der Dichter besaß nur nicht die Kraft und Ausdauer, seinen Kampf durchzufechten, er besaß auch nicht die künstlerische Distanz, die echte Erkenntnis und die erfinderische Kraft. Er konnte nur das abzeichnen, was er auch mit den äußeren Augen gesehen hatte — sogar nach Familiennamen suchte er tagelang in den Anzeigespalten des Lokalanzeigers und seine dramatischen Vorwürfe sind gelegentlich Anleihen bei Sudermann. Für Hartleben war Bürgertum gleichbedeutend mit Beschränktheit, Heuchelei und sattem Besitz. Von den tieferen sittlichen Kräften, die auch hier walten, ahnte er nichts oder wollte er nichts ahnen. Er wurde sozusagen wild, wenn er nur das Wort Bürgertum hörte. Das ist das große künstlerische Minus z. B. in seiner Erziehung zur Ehe. Die Idee des Dramas, daß ein schwacher Jüngling aus gutem Hause zum Treubruch gegen eine ehrliche Buchhalterin verleitet wird, die sich ihm auf sein Wort ergab und daß er statt ihrer ein reiches bürgerliches Schaf zur Lebensgefährtin wählt, ist freilich nicht neu, wäre aber, und gerade mit Hartlebens Witz und Geist, glänzend durchzuführen gewesen. Denn der Dichter konnte wie Wenige mit einigen leichten und charmanten Strichen Menschen hinzeichnen. Das Dienstmädchen in der Komödie ist ihm auch brillant gelungen, ebenso der Onkel, der zur Erziehung des Neffen berufen wird und sich dafür vom Neffen erziehen, das heißt in das Berliner Nachtleben einweihen läßt. Aber die Mutter des Schwächlings, als Repräsentantin des Bürgertums und seiner Macht aufgefaßt, die eigentliche beherrschende Persönlichkeit in der Komödie ist ganz und gar verzeichnet. Dem Schauspiel fehlt die Hauptsache, der Kampf von Macht gegen Macht, von der neuen gegen die alte Sittlichkeit.

Interessanter war das Schauspiel Hanna Jagert. Ein begabtes Mädchen aus den untersten Schichten sollte stufenweise in das freie, große, künstlerische und vorbildliche Leben gehoben werden. Die Sozialdemokratie sollte an ihr die erste und gröbste Bildungsarbeit verrichten und ein feiner künstlerischer Adel die letzte Vollendung sein. In dem Drama werden sehr gute Worte gesprochen über moderne Kunst und über das Parteibonzentum der gesinnungstreuen Sozialdemokratie. Aber der Dichter spricht sie, sie sind keine Bekenntnisse von Menschen, denen er eigenes Leben einhauchte. Die Begabung dieser Hanna Jagert, von der alle so entzückt sind, wird auch niemand glauben. Daß sie in jedem Akt einen etwas feineren Liebhaber wählt, ist doch kein Aufsteigen in die Höhe, im besten Falle der Aufstieg zur grande Amoureuse, nie der Aufstieg zur grande Dame im alten schönen Sinn. Außerdem muß Hanna Jagert am Schluß heiraten und Baronin werden, und zwar aus recht bürgerlichen Gründen.

So oft wie in den letzten Jahrzehnten ist in der dramatischen Kunst die Ironie nicht Ereignis geworden, daß die größten Erfolge der genanntesten Dichter nur durch einen Sündenfall zustande kamen, durch unkünstlerische Zugeständnisse an die Menge, deren Kunst sie erneuern und veredeln wollten. So erging es auch Hartleben mit seinem Rosenmontag. Es ist das die Geschichte eines Liebespaares, das seinem Leben ein Ende macht, weil es das Leben nicht bezwang, eine sentimentale Verherrlichung der Schwäche und des Wortbruches, die Verklärung des Mädchens aus dem Volk, gegen das man verleumderische Intriguen spinnt, damit der Hans doch endlich von der Grete läßt. Und das Otto Erich Hartleben, das der Erzieher zum Überbürger!

So innerlich unwahr, so schwach und so tränenreich konnte die alte Kunst auch sein. Die bezaubernde Persönlichkeit des Dichters und sein leichter Humor geben auch diesem Drama seinen Reiz und der überschäumenden und frischen Jugend seiner Offiziere mußte man gut sein. Eine Offizierstragödie war diese Tragödie freilich noch weniger als ein modernes Drama. Bei Hartlebens Studenten unterdrückt man schließlich den Wunsch, der Dichter möchte auch einmal verraten, daß es im Leben der deutschen Studenten noch etwas andres gibt als Biertisch und Weinstube und die Liebe zu Kellnerinnen, Stubenmädchen und Buchhalterinnen. Doch der Dichter verpflichtet sich ja nicht den Studenten, er will nur das Vergnügen des Studentenlebens im Norden Berlins vor uns hinzeichnen. Aber ein Schauspiel, das sich Offizierstragödie nennt, müßte das ganze Leben und vor allen Dingen die Tragik im Dasein des Friedens-Offiziers erfassen. Das Leben von Hartlebens Offizieren erschöpft sich jedoch in lustigen Gelagen und manchmal in wüstem Trinken im Kasino; eine Liebhaberaufführung ist seine Höhe, die einzige geistige Beschäftigung der Skat, künstlerische und wissenschaftliche Interessen werden verhöhnt, bornierte Standesvorurteile machen jede echte Liebe unmöglich. Sogar die Offiziere der alten Militärschwänke waren echter und tüchtiger als die Hartlebens. Aus dem Schoße eines solchen Offizierkorps, wie das Korps des Rosenmontags, das die Liaison eines der Seinen zur Staatsangelegenheit aufbauscht, soll der deutsche Offizier des Weltkrieges hervorgegangen sein?

Otto Erich Hartleben entstammt einer vornehmen alten Familie Hannovers. Merkwürdig, daß gerade er weder ein Auge für das Bürgertum noch ein Auge für den deutschen Offizier besaß und daß ihm die Tragik dieses Berufes nicht aufging. Welch übermenschliche Arbeit seine Besten im Stillen leisteten, ohne daß Erfolg und Lohn ihnen je vor Augen traten, davon ahnte Hartleben, dieser ewige und fröhliche Zecher, nichts, und auch das blieb ihm verborgen, daß viele und nicht die Schlechtesten sich in den Strudel der Lust stürzten, weil sie nicht

zeigen durften, was sie waren und was sie konnten. Sie zerrieben sich im ewigen Einerlei des Dienstes und mußten den Gehorsam des Untergebenen zeigen, während ihre Natur sie zu Freiheit und Tat und Abenteuer trieb.

3

Weit vorgetragen hat Hartleben den Angriff auf das Bürgertum eigentlich nicht. Doch er fand Nachfolger und an ihrer ersten Stelle stand Frank Wedekind, gleich ihm von väterlicher Seite her Hannoveraner und aus einer alten angesehenen Familie. Allerdings war unter seinen Vorfahren manche geniale und rastlose Natur, die durchaus ihr eigenes Leben haben wollte.

Den Jahren nach gehört Wedekind zur Generation von Holz und Schlaf, Hauptmann und Halbe, Hartleben und Wolzogen, Arthur Schnitzler und Ruederer. Seine Erfolge kamen ein volles Jahrzehnt später. Auch vergleicht sich seine Kunst eher mit der Strindbergs als mit der Ibsens. Nicht Otto Brahm, der ihn ablehnte, sondern Max Reinhardt hat ihn auf der Bühne durchgesetzt, und wie Strindberg gilt er dem jüngsten Geschlecht als einer der Väter des Expressionismus und wird nun gleich jenem auf dessen Bett gestreckt.

Geschichtlich betrachtet ist Wedekinds Kunst allerdings ein Übergang vom Naturalismus zum Expressionismus. Sein erstes Drama Frühlings Erwachen hat mit dem Naturalismus den Mut zur Wahrheit gemeinsam, der uns bei der neuen Kunst immer von Neuem erfrischt und der auch ein Geheimnis ihrer Erfolge war. Die Pubertät wurde so offen und rückhaltlos vor Wedekind nicht geschildert und die Schilderung ist ein Wunder, ebenbürtig der Schilderung der jungen Liebe in Max Halbes Jugend. Auch hier ein Glück und ein Wachstum, das alle Fesseln sprengt, dicht daneben ratlose und dumpfe Schwermut und die Tränen der Erkenntnis. Wieviel leidenschaftlicher und ungehemmter ist dieser junge Dichter als Henrik Ibsen, der in seiner Wildente dieses Alter so behutsam und mit so zarter Scheu streichelt. Wedekind zeigt neben den Mädchen die Buben; schon in diesem Drama ist, wie in seinen späteren, die Kontrastierung des männlichen und weiblichen Empfindens seine Kunst. Wie leicht und natürlich und unbefangen sind seine Mädchen und wie können sie lachen — man darf ja das glückliche Backfischalter das lachende Alter nennen — wie ungelenk und verlegen, wie scheu und eckig, wie schwer und grüblerisch sind seine Buben. Auch ihre Ausdrucksweise ist sehr echt, ein Hin und Her zwischen Wahrem, Schülerhaftem, Angelerntem, Gespreiztem, Altklugem und nach der Erkenntnis dichterisch: „Die Königskerzen scheinen gewachsen seit gestern", sagt der eine und „der Fluß zieht schwer wie geschmolzenes Blei." — Insofern hat Wedekind in seinem Wollen

den Naturalismus überboten, als er viel entschlossener als seine Vorgänger ins Gebiet des Geschlechtlichen eindringt und bei der Schilderung der geschlechtlichen Vorgänge eine Kraft und Kühnheit entwickelt, an die Deutschland nicht leicht zu gewöhnen war.

Otto Erich Hartleben blieb überzeugt, daß er den Naturalismus überwunden hätte. Dessen Kunst war ihm zu doktrinär und zu eng. Sie schlich mühselig und beladen über die Erde, doch er wollte aufrecht gehen und fliegen. Sie war ihm eine pedantische und schulmeisterliche Theorie, langsam und schwer, doch er wollte das Leichte und Rasche. Was war denn auch ein Drama ohne Witz und Anmut, ohne die fröhliche, elegante Kunst des Fechtens? Das ist Hartlebens Verdienst, daß er Witz und Geist und freie Bewegung wieder in das Drama trug.

Wedekinds Ehrgeiz war auch Witz, Satire und Ironie, doch blieb er in seinem Kampf viel trotziger und viel schärfer. Ihm fehlte die Grazie Hartlebens. Paradoxe konnte er prägen und zwar gute. Vielen sind Wendungen im Gedächtnis geblieben, wie folgende: „Sünde ist eine mythologische Bezeichnung für schlechte Geschäfte." „Um unsterblich werden zu wollen, muß man doch wohl schon ganz außerordentlich lebenslustig sein." „Die Wahrheit ist unser kostbarstes Lebensgut, und man kann nicht sparsam genug damit umgehen."

Hartleben ist in seinem Element, sobald das leichte Blut der Bohème und seine Kunst eins werden. Auch in Wedekind kreist das alte, echte Spielmannsblut, vor allem in seinen Liedern. Er gibt sein Prägnantestes, wenn er den Trotz des Fahrenden gegen den Bürgerlichen besingt, den Stolz des Genialen aber Verlumpten und Ruhelosen und Gehetzten gegen den Satten, Besitzenden, Hochmütigen und Dummen, wenn er bürgerlichem Gesetz und bürgerlicher Moral den Krieg aufs Messer ansagt.

Das äußere Gebiet Wedekinds ist umfassender als das Hartlebens. Wir nennen als die begabtesten Dramen seiner Mannesjahre den Erdgeist, Die Büchse der Pandora, den Marquis von Keith, Hidalla und So ist das Leben. Von der Bühne und dem Zirkus, von Hotel und Karneval, von den Villen reicher Besitzer und der Redaktionsstuben moderner Blätter führt uns Wedekind hinter die schwedischen Gardinen und in die Behausungen der Prostituierten. Er zeichnet mit harten, eckigen Strichen Prinzen und Künstler, Ärzte und Missionare, Prediger und Lehrer, Mädchenhändler und Zuhälter, Portiers und Liftboys, Hochstapler und Zirkusbesitzer, Verleger und Afrikareisende, Apostel einer neuen Weltordnung und Kammersänger, Bettler und Gauner, Zeitungsschreiber, Athleten, Detektivs, Privatdozenten. Seine Lulu,

der Erdgeist, wirbelt alle diese gierigen, dummen, schwerfälligen, brutalen und lächerlichen Männer durcheinander und endet schließlich durch einen Bauchaufschlitzer, nachdem die andern sie verstießen, oder sie ausnutzten oder dem Elend preisgaben, weil sie nicht anders sein konnte als sie war, Natur und Geschlecht, aber nicht Treue und Moral. Kurz vor ihrem Ende, als sie ihren Leib gegen Bezahlung preisgibt, scheint sie in ihrer Umgebung fast rein, dieselbe Lulu, die mehr als einen Mann durch ihre Unersättlichkeit und Untreue in den Tod trieb und die auch knabenhafte Burschen und lesbische Liebe nicht verschmähte.

Kein Zweifel, daß auf keinem Gebiet der Mensch so gerne sich belügt und verbirgt und daß er auf keinem sich so schlecht verbergen kann wie auf dem geschlechtlichen. Ebensowenig ist zu leugnen, daß durch das Verschweigen und die Heuchelei in geschlechtlichen Dingen in den Herzen der Kinder und der Spießbürger viel Verwirrung und Unheil angestiftet wird. Für die dramatische Satire, besonders wenn ein ethisches Pathos sie trägt, ist das geschlechtliche Gebiet und gerade in der letzten Gegenwart eine fruchtbare Entdeckung. Nur verlangt es, unübersichtlich wie es ist und mit seinen tausend versteckten und offenen Beziehungen zum andern Leben, einen Führer von seltenen Umblick, von seltenen Herrschergaben.

Wedekind hat den archimedischen Punkt nicht gefunden, von dem aus er die Welt aus den Angeln hebt. Ihm schien es als eine groteske Verrücktheit, daß die Menschen das Natürlichste der Welt, das Geschlechtliche nicht sehen wollen und daß sie es am liebsten aus der sichtbaren und anständigen Welt ausrotten möchten, während ihnen die unnatürlichsten Konventionen und Heucheleien als Natur gelten oder als heiliges Gesetz, gegen das sie nicht freveln dürfen. Wedekinds Dramen führen in eine Welt der vertauschten Rollen, in denen Spiel und Ernst, Narrheit und Wahrheit, grausiger Traum und trivialer Tag fortwährend die Plätze wechseln und in der eigentlich nur der Tierbändiger und der Clown Herrschaftsrechte haben, in eine Welt, die schließlich den Dichter selbst verwirrt, gegen deren Mauern sein Kopf immer von neuem vergeblich anrennt, deren Menschen mit häßlichen Grimassen ihrem Leben ein widerwärtiges Ende machen.

Die Welt Wedekinds ist dadurch eine Welt der Mißverständnisse geworden. Das Publikum verstand ihn nicht und er verstand weder sich noch das mißverstehende Publikum und verwirrte, ob absichtlich oder unabsichtlich ist schwer zu sagen, die Verwirrung durch widersprechendste Angaben über seine Kunst und seine Ziele.

Ibsen hat seinerzeit die Frauen und Wedekind das Geschlecht gezeigt. Wenn jetzt auch die Wissenschaft in vielen sittlichen und religiösen Phänomenen als

die treibende und ursprüngliche Kraft das Geschlechtliche erkennt, so folgt sie bewußt und unbewußt oft seiner Führung. Aber Wedekind sah nur das Geschlechtliche, daß es außerdem Geist und Seele gab, wollte er nicht gelten lassen und er, der Sohn einer irreligiösen Zeit, fühlte nicht, welche Veredelung Jahrhunderte von Religion, Kunst und Sitte auch den geschlechtlichen Trieben gaben.

Vielen Dichtern seiner Zeit gleichend, sah Wedekind auf der Welt immer nur eines und das nicht einmal ganz. Er kämpft gegen die Welt, die ihm die unnatürliche war mit einer unbelehrbaren Erbitterung und mit einer — und das ist in seiner Kunst eine neue Ironie — doktrinären Verranntheit, mit Waffen also, die vor allem der deutsche Philister schwingt. Darin gleicht seine Kunst dem Naturalismus, sie ist ebenso schwerfällig und ebenso einförmig. Nichts ist auf die Dauer so langweilend wie das nur Geschlechtliche. Aber Wedekind schleppt uns ohne Erbarmen durch diese Gefilde, und wenn wir einmal den Kopf aufheben und um uns blicken wollen, stößt er uns in den Schmutz zurück und ruft befriedigt: „Nicht wahr, ich habe recht, es stinkt ungeheuer." Immer zieht er die gleichen Register, immer erscheinen die gleichen Menschen. Uns werden seine lauten Versammlungen und Feste zum Überdruß, die in Katastrophen enden, ebenso seine Idealisten, die ihre Schwärmereien immer mit der gleichen verrückten Breite vortragen, ebenso seine Aktschlüsse, die sich immer durch einen gräßlichen Selbstmord oder einen tollen Todesfall charakterisieren, ebenso seine taktlosen, überall herumschnüffelnden Reporter, ebenso seine feigen und brutalen Kammersänger, ebenso seine Zimmer, in denen sich 5 oder 6 Liebhaber oder Besuche verstecken und die gewaltsam ausgeräumt werden, ebenso das fortwährende Aneinandervorbeireden in seinem Dialog, sein schlechtes und breites Zeitungsdeutsch und seine widerwärtig breitgetretenen geschlechtlichen Ausschweifungen. Man kennt die letzten Dramen Wedekinds, Franziska zum Beispiel, und das Schloß Wetterstein, bevor man sie noch gesehen hat. Diese ganze Kunst ist unfrei und das Gefühl der Unfreiheit wird verstärkt durch verbitterte und auch im künstlerischen Sinn maßlos übertreibende Polemik. Ist es denn noch ein Witz, wenn in Frühlings Erwachen die Lehrer beantragen, ein Fenster zuzumauern, damit es nicht zieht, und nicht sehen, daß dann Luft und Licht im Zimmer aufhören, und das, während sie über Wohl und Wehe eines Zöglinges entscheiden sollen? Und wenn sie die Namen Affenschmalz, Knüppeldick, Hungergurt, Knochenbruch, Zungenschlag, Fliegentod tragen und wenn der Rektor Sonnenstich heißt? Wäre es noch traumhaft und gespenstisch bedrückend, aber auch diese traumhafte Angst ist viel zu nüchtern und zu breit. Zu dem Ressentiment tritt bei Wedekind oft Wehleidigkeit, ein grenzenloses

Mitleid mit sich selbst und dem eigenen Schicksal. Wie kann dieser Mann sich als ein ewig Gekränkter, Verfolgter und Verkannter aufspielen! Daß die Zensur ihn, Frank Wedekind, immer von neuem verbot, ist eigentlich das Thema aller seiner letzten Dramen und das unverzeihlichste Unrecht des Jahrhunderts, zugleich eine Reklame, die der Dichter mit den Zähnen festhält und sich um keinen Preis entreißen läßt. Wedekind herrscht eben nicht über seine Leidenschaft, sondern sie herrscht über ihn. Auch er gewann nicht die dem Künstler unentbehrliche Distanz von seinem Werk. Daß er nicht rund sieht sondern flach, daß ihm stets das eigene Schicksal vor Augen steht, ferner seine gehässige Verbitterung und unaufhörliche Wehleidigkeit, das sind wieder Merkmale des Feminismus. Wie schon bei Strindberg wünschen wir uns für die Bändigung erotischer und geschlechtlicher Konflikte vor allem den Mann, einen Mann von Kraft und Kritik. Wedekind hat uns wohl gezeigt, daß unser Dasein dunkel und verwirrt ist, aber nicht, wie ein tapferer Bekenner zum Geschlecht uns zu neuer Freiheit führen kann. Er hat uns aus einer dunkeln und verwirrten Welt in eine dunklere und verwirrtere gestoßen, in eine Welt, noch unfreier als die andre und schließlich in namenloser Langweile endend. Trotzdem, wir mußten wohl zu einem neuen Erkennen des Geschlechtes zurückgeführt werden, um die natürliche Grundlage für unser Dasein wiederzugewinnen und ohne Gewalt ging das nicht. Insofern bleibt Wedekind eine Notwendigkeit.

Sie alle führen nicht gegen ihre Welt die Gegenwelt ins Treffen, sie sind zu schwach und zu subjektiv, eine lebendige, in sich geschlossene Gegenwelt zu schaffen, alle deutschen dramatischen Dichter, die wir bisher kennen lernten. Diese Kraft, die der eigentliche Prüfstein des Dramatikers bleibt, die zuletzt Ibsen und Hebbel besaßen, sie fehlt ihnen. Unselbständige Anleihen an Heine und die Romantik sind bei Wedekind schon die grotesken Schlußszenen in Frühlings Erwachen und diese sind ein unzureichender Kontrast gegen die Tragödie der Kinder im ersten Akt.

Gerade das Subjektive bei Wedekind war den Vertretern des jüngsten Deutschland ein Zeichen dichterischer Größe. Die Wiederholung der gleichen Themen, der gleichen Menschen, des gleichen Dialoges, des gleichen Aufbaues, war in ihren Augen die Vorführung dauernder Typen und Gesetze. Und das eben wollten sie zeigen, die wenigen Linien und Bewegungen, auf die das ganze menschliche Sein zurückführt. Auch die Betonung des Geschlechtes als die Betonung des Bleibenden und Elementaren war ihnen willkommen. Die Charakteristik Wedekinds war der von ihnen gewünschten wiederum verwandt, jene Charakteristik mit scharfen und eckigen Strichen, das Unvermittelte, die jähen Übergänge, das brutale Hin und Her von Tod und Leben, das wilde

Tempo. Desgleichen war das Unwirkliche und Gespenstische, das alles Leben zersetzt und verzerrt, unserer neuesten Kunst erwünscht. Wie Strindberg weist Wedekind über sich hinaus mitten in unser expressionistisches Getriebe. In der Auffassung der Frau ist er viel sachlicher, er lehnt sich nicht gegen die Gesetze der Natur auf, deren Ausdruck die Frau bleibt. Aber die unauslöschliche Kraft des Hasses und der Sehnsucht, die Strindberg verbrennt, versehrt den deutschen Dichter nicht, dazu bleibt er zu sehr Philister.

Der Übergang vom Objektiven zum Subjektiven, von der Sache zur Person, von der Wirklichkeit zur Stilisierung, von scharfer Erfassung des Diesseits zum unentwirrbaren Durcheinander der Welten, vom Tag zur Nacht, das ist der Übergang von Ibsen zu Strindberg und der Übergang von Hauptmann zu Wedekind. Im Deutschen vollzog er sich nicht so jäh und so persönlich wie im Nordischen, langsamer und gesetzlicher. Aus der naturalistischen Kunst entwickelten sich die sozialen Elemente. Diese verwandelten sich aus der Schilderung der Zustände in Satire und Angriff. Die Satire wurde zur Groteske, die früher angegriffene und in unüberwindlicher Breite daliegende Welt erschien nun als gespenstische, unwirkliche Fratze und quälte gleich einem furchtbaren Traum das Geschlecht, das doch Freiheit wollte. Im Nordischen wie im Deutschen sahen wir eine Welt, die sich immer inbrünstiger und ungestümer nach der Erlösung sehnte und die immer öfter in Nacht und Chaos versinkt.

Ein Erfolg wie die versunkene Glocke oder wie Jugend und Rosenmontag war Frank Wedekind nie beschieden. Jahrelang stieß er auf die heftigste Ablehnung. Alles, was natürlich zu empfinden glaubte, wehrte sich hartnäckig gegen ihn. Auch als er sich durchgesetzt hatte, erreichte er selten mehr als Achtungserfolge, und welch ein Aufgebot wurde für diese Dramen auf die Beine gebracht! Der Reiz des Verbotenen umspielte sie, der Kampf mit der Zensur ging bei jedem Drama von neuem an, geschlechtliche Sensationen wurden erwartet, Max Reinhardt widmete seine Regie und seine besten Schauspieler diesen Dramen, der Dichter selbst und später mit ihm seine Gattin spielten die Hauptrollen. Die Kritik kämpfte leidenschaftlich um ihn und überbot sich in geistreichen Analysen, um seine Kunst zu ergründen, Anhänger feierten ihn als den dramatischen Seher der Zeit. Doch der Widerhall verstärkte sich nur zögernd: die meisten derer, die aus Neugierde in Wedekinds Dramen liefen, sind wohl enttäuscht oder gelangweilt aus dem Theater gegangen. Man wird sagen, das ist das Los der Großen, aber man darf auch bemerken, daß umgekehrt der noch nicht als groß gelten darf, dem die Menge ihren Widerstand entgegensetzt. Im Falle Wedekind hat eine geschlossene und rücksichtslos

kämpfende Gemeinde das Publikum zu vergewaltigen gestrebt, aber einen dauernden Erfolg nicht erreicht.

Vergleichbare Vorgänge wiederholten sich bei dem Werk von Carl Sternheim. Wedekind verfolgt den Bürger, Sternheim den Kleinbürger, den kleinen Lehrer, den kleinen Beamten, den kleinen Handwerker und ihren ganzen Anhang. Im Bedürfnis dieser Kreise sich aufzuspielen und die Allüren der großen Welt nachzuahmen, liegt freilich ein Reiz für den Komödiendichter. Sternheim schildert mit großer Begabung und treffendem Witz die possierlichen Gebärden dieser kleinen Gerngroßen.

Unser bescheidener Mittelstand ist durch Romantik und Spätromantik, durch Schwind und Spitzweg, durch Stifter und Raabe verklärt und unserem Herzen lieb geworden. Man denke sich etwa eine Szene, daß ein aufwachsendes Mädchen, eine Lehrerstochter, sich zum erstenmal in ihrem Leben photographieren läßt. Der Photograph ist ein verträumter Künstler und Schwärmer, das Mädchen fühlt mit dem unschuldigen Instinkt ihres Geschlechtes die Enttäuschung seines Schicksals, das Liebenswerte seines Wesens und den Hauch von Kunst, der noch um ihn webt. Ihm wieder schmeichelt und ihn rührt die scheue Verehrung und die aufblühende Jugend des frischen und herben Geschöpfes. Er möchte, daß ihr Bild sein Bestes wird, und sie ist beseligt, daß ein solcher Mann ihr so viel Mühe widmet. Die erste Photographie verwandelt sich in ein zartes und verliebtes Abenteuer, durch die erwachende Liebe des Mädchens und die verklingende Hoffnung des Mannes rührend verklärt.

In Sternheims Kassette ist eine Szene, die zu diesen Variationen verleitet und keine unbegabte. Freilich, der Photograph des Dichters ist ein eitler Geck und ein unausstehlicher Don Juan und sein Mädchen ein lüsternes Dirnchen, und das sind zugleich Typen aus Sternheims Welt. Feige und geldgierig, klatschhaft und intriguant, voll großer und lächerlicher Phrasen, verlogen bis an die Wurzeln, verkümmert und vertrocknet und von häßlicher Lüsternheit; so sehen Sternheims kleine Bürger aus. Durch alle Hüllen hindurch sieht der Dichter nur das Niedrige und Lächerliche und deckt es schonungslos auf. Und er spricht eine widerwärtig gezierte Sprache, die, wie man sagt, eine neue Prägnanz oder gar einen neuen Stil schafft und die zu diesem Zweck alle Worte umstellt und durcheinanderschiebt, bald Partizipien häuft und bald unnatürlich kurze Sätze aneinanderreiht. Man höre ein Beispiel: Herrliche Frauen gibt es auf der Welt lebende, Louise, blonde mit blaßroten Malen, wenn man sie aufdeckt, und dunkle, die einen Flaum haben wie junge Adler, denen im Rücken eine Welle spielt, reizt man sie. Manche tragen viel rauschendes Zeug und Steine, die wie ihre Flüssigkeiten schimmern! . . . Was noch

selbständig an mir leuchtet, soll hinunter, an Deinem Glanze hingebrannt. Gewitter erwarte ich von Dir, Entladung, die meine letzten Erdenreste schmilzt und enteilend in den Wahnsinn will ich meinen entselbsteten Balg zu Deinen aufgehobenen Füßen liebkosen."

So lieblos ist der deutsche Bürger noch nie geschildert und seziert worden wie von Sternheim. Bisweilen nur sind Gustav Meyrink und Heinrich Mann ihm ebenbürtig. Wenn die Befehdung des Kleinbürgertums noch aus feinem oder leidenschaftlichem sittlichen Empfinden strömte! Aber Sternheim ist ein anmaßender Snob, den der Geruch des Kleinbürgers anwidert und der mit Stolz seine besser gebügelte Hose trägt. Ist denn diese Welt, die wir noch immer trotz mancher Lächerlichkeiten unsere bescheidenste, opferreichste und arbeitsfroheste nennen dürfen, wirklich so zersetzt und zerfressen und so albern und unwürdig wie Sternheims Dramen sie zeichnen? Man muß fast über diese Frage lächeln. Unsere Gegenwart und der Krieg haben sie deutlich genug beantwortet. Sternheim ist ein uns rassefremder Künstler und wird immer weit draußen vor den Toren der deutschen Dichtung in seinem Ghetto bleiben, mag eine ausgezeichnete Bühnenkunst durch brillante Aufführungen die Bedeutung seiner Dramen noch so geschickt übertreiben, mag die Schar seiner Freunde ihren Molière noch so aufdringlich preisen! Bisher hat das Publikum sogar in der Großstadt ihm die Tür gewiesen, impulsiver und unverkennbarer als sonst die Art des auch im Theater sehr geduldigen deutschen Bürgers ist.

4

Feinde des Bürgertums in großem Sinn oder Reformatoren des Dramas sind die deutschen Dramatiker nicht gewesen, die uns das letzte Menschenalter bescherte. Ihnen fehlte der innere Beruf, den nur die große Persönlichkeit besitzt, und ihr Drama fegte nicht wie ein unwiderstehlicher Sturm die feindliche Welt vor sich her. Sie wußten nicht einmal, was die Welt war, die sie lächerlich machten, oder die sich ins Spukhafte vor ihnen verzerrte. Gegen Schemen und Gespenster und possierliche Narren, von denen man im Grunde doch weiß, daß ihr Dasein kein rechter Ernst ist, kämpft sich freilich leichter als gegen eine harte, im Besitz gefestigte und mächtige, jahrhundertalte Wirklichkeit. Man muß über dem Bürgertum, aber nicht außen vor dem Bürgertum stehen, wenn man es überwinden will. Wie arm kann eine Kunst doch sein, die immer im Subjekt bleibt und die objektive Welt nicht sieht und formt!

Das Bürgertum blieb denn auch vom neuen Drama ziemlich unberührt. Ganz im Gegensatz dazu ist es durch das bürgerliche Drama des 18. Jahr-

hundert erzogen worden: Lessing hat ihm ins Gewissen geredet und zugleich seinen Stolz geweckt und gestärkt. Auch das Drama, das der Bürger liebt, blieb heute trotz des Naturalismus und trotz des Sozialismus im Grund das alte, wenn auch manchmal eine frischere Luft darin weht und wenn es auch im äußeren Sinne gegenwärtiger und neuer wurde. Nur aus äußeren Gründen gehören Max Dreyer, Otto Ernst und Hermann Sudermann in die neue Zeit. Den beiden ersteren waren keine dauernden Erfolge beschieden, sie wagen sich gerne an moderne Probleme, seien es die der Erziehung oder seien es die des geschlechtlichen Lebens und behandeln sie mit derbem Zugreifen und in der Charakteristik der alten Schule. Max Dreyers Siebzehnjährige und sein Probekandidat waren von großer Wirkung. Die Schule, die Wedekind in das neue Drama führt, ist auch der Schauplatz von Otto Ernsts Flachsmann als Erzieher. Dreyer ist beherzter und in seinem Bemühen seelische Konflikte zu schildern ernsthafter, an Otto Ernst erfreuen eine behäbige und entwaffnende Selbstzufriedenheit und eine reizvolle Verklärung von Heimat und Jugend, die besonders seine Erzählungen vielen lieb gemacht haben. Hermann Sudermann hat sich im Unterschied von Dreyer und Ernst in der Gunst des Publikums und des Theaters gehalten. Seine Dramen eroberten sogar die Welt und fesselten auch außerhalb Deutschlands die ersten Schauspieler. Wer Eleonora Duse in der Heimat sah, wird nie vergessen, wie ihre Magda ins Elternhaus zurückkehrend, vor der Schwester niederkniet und ihr die müden, abgearbeiteten Hände streichelt, und ebensowenig, wie Magda mit ihrem Verführer abrechnet. Sie schleuderte ihm nicht die Klage der Betrogenen und Verlassenen pathetisch ins Gesicht. Sie sprach mit leisen, fast mit sanften Worten, und der herzzerbrechende Jammer aller Verlassenen schluchzte in ihrer Rede. Die Kritik, viel launischer und urteilsloser als das Publikum, hat zuerst unseren routiniertesten Dramatiker umjubelt und ihn dann ohne Maß und Ziel gescholten, und als er es gar wagte, gegen ihr Verdikt aufzutreten, tat sie ihn einstimmig in Acht und Bann.

Das Drama, das Sudermann seinen Ruhm eintrug, ist: Die Ehre. Nach langer Abwesenheit kehrt der junge Robert Heineke, der Sohn einer Arbeiterfamilie, der in der Fremde durch rastlosen Fleiß und große Begabung sich emporgearbeitet und sich eine schöne Stelle geschaffen, in seine Heimat zurück. Er findet die Eltern und die Schwester in sittlicher Verkommenheit und bemüht sich vergeblich ihnen ins Gewissen zu reden. Der Sohn des Kommerzienrates Mühlingk, bei dem sie das Hinterhaus bewohnen, und der Roberts Chef ist, hat Roberts Schwester Alma verführt, die Eltern sind glücklich, daß ihnen der Kommerzienrat eine große Abfindungssumme zahlt. Robert

wird durch die Liebe zu Lenore, der Tochter seines Lehrherrn entschädigt, die längst im elterlichen Hause ihre eigenen Wege ging. Die Güte seines älteren Freundes, des Grafen Trast, bei dem er in der Fremde arbeitete, macht ihn außerdem zum reichen Erben.

Eine lange Reihe von Motiven entlehnt Sudermann in seiner Ehre dem sozialen Drama Ibsens. Die Abrechnung nach langer Abwesenheit von der Heimat, das unverstandene feine Mädchen in einer, nur für den Reichtum lebenden Familie entstammen den Stützen der Gesellschaft, die Frau, die ihr Recht und ihr Selbst will, der Nora. Das Urbild des Tischlers, der seiner Nichte und ihrem Liebhaber ein Absteigquartier einrichtet, sich diesen Dienst teuer bezahlen läßt und den gesinnungsfesten Proletarier spielt, ist Ibsens Engstrand in den Gespenstern. Wie Gregers Werle in der Wildente sucht Robert umsonst die ideale Forderung in Häusler-Wohnungen zu tragen, wie jener entrüstet er sich vergeblich über eine Abfindungssumme, die eine Familie beglückt, die er zu seinen Idealen emporheben will. Auch den Kontrast zwischen Vorderhaus und Hinterhaus in Sudermanns Ehre hat Ibsen in seiner Wildente zuerst dramatisch verwertet.

Diese Anleihen verraten ein sehr gutes Auge für das bühnenmäßig wirksame und eine intuitive Erfassung der dramatischen Technik. Aus den verschiedensten Stellen ist das Erfolgversprechendste zusammengesucht und geschickt und unauffällig an der rechten Stelle angebracht. Die Anlehnung an Ibsen zeigt auch den Dichter, der modern sein will und das Berechtigte der neuen Kunst offenen Sinnes anerkennt. Ein solcher Dichter darf sich, weil er weiß, daß man ihn darum rühmen wird, in die Schule des Naturalismus begeben und gelegentlich die Sprache des Hinterhauses reden. Die Eltern, der Schwager und die Schwester Roberts sprechen denn auch unverfälscht berlinisch. Der Tischler Michalski rezitiert sehr wirksam die verlogenen Phrasen sozialdemokratischer Leitartikel, etwa die von der Hungerpeitsche, die dem Proletariat am Nacken sitzt. Sudermann wird unterstützt durch eine nicht eben häufige Begabung zur Charakterisierung. Seine Alma, dies Durcheinander von Naivität, Verkommenheit, Putzsucht, drolliger Pose, derbem Berliner Witze und Sehnsucht nach etwas Besserem sollen ihm andere einmal nachmachen! Und sind Szenen nicht überall ihres Eindruckes sicher wie diese: Robert fleht seine Mutter um Verständnis und Liebe, sie aber bittet ihn, er möge doch den Spiegel schonen, nachdem er in seinem Zorn schon ihren schönsten Fauteuil zerschlagen. Robert fleht Alma an, sie möge doch ihrer leichtfertigen Liebe endlich entsagen, und sie verspricht ihm gerührt Besserung, zuerst aber will sie noch einen Maskenball besuchen.

Wirksam und geschickt wie das Neue verwertet Sudermann, ohne sich irgendwie beirren zu lassen, das Alte. Der Kommerzienrat Mühlingk, seine leicht chokierte Frau, sein Sohn mit noblen Passionen, Lebemann und Schürzenjäger, der bürgerliche Emporkömmling unter adeligen Freunden, sie alle würden jedem Drama von Benedix zur Zierde gereichen. Interessante Fremdlinge wie den Grafen Trast mit exotischen Reizen und fabelhaften Erzählungen von unmöglichen Abenteuern, diesen Typ hat das deutsche bürgerliche Drama seit dem 18. Jahrhundert, seit Schröder und Kotzebue zu schätzen gewußt. Er ist in diesen heute vermoderten Stücken nicht immer so unwahrscheinlich wie Sudermanns Kaffeekönig, der von Aden bis Jokohama den Markt beherrscht. In seiner Jugend bekam er als Leutnant wegen Spielschulden den schlichten Abschied, setzt sich dann als Krösus für einen jungen, tüchtigen Mann ein, erscheint immer in dem Augenblick, in dem es eine Schwierigkeit zu lösen gibt und löst sie jedesmal und verblüfft durch seine geistreichen Bonmots seine Mitspieler in einem Stück, das übrigens sehr gut auch ohne ihn auskäme.

Dieses unbedenkliche Gemisch von Alt und Neu setzt sich in Technik und Dialog fort. Nach dem Vorbild des französischen Dramas folgt eine Enthüllung und Entdeckung der anderen. Der Graf Trast entdeckt Almas Leichtsinn, nachdem ihm der Bruder soeben von Almas Unschuld vorgeschwärmt. Robert entdeckt ihr Verhältnis zu Kurt Mühlingk und sieht, welche Welt ihn von den Seinen trennt. Die alten Mühlingks entdecken die Streiche ihres Sohnes und entdecken alsdann Lenores Liebe zu Robert und den Schluß krönt die stärkste Entdeckung, die nämlich, daß Graf Trast den Robert zum Erben einsetzt. Jeder Aktschluß ist natürlich ein Effekt für sich. Neben ausgezeichnetem Berlinisch steht dann abscheuliches Zeitungsdeutsch, neben schlagenden Redewendungen finden sich Beiseitesprechen und läppische Unterhaltung. Der Vertraute aus dem französischen Lustspiel taucht wieder auf. Das Auftreten des Grafen Trast gleicht dem in den überwundensten Lustspielen der älteren Gattung, wäre aber in keiner guten Gesellschaft möglich, beispielsweise nicht sein aufdringliches Akkompagnement von Lenorens Worten, sein Beifallklatschen und Fingerdrohen, oder seine Schlußwendung, die den Kommerzienrat veranlaßt, den väterlichen Fluch zurückzunehmen, den er seiner Lenore nachschickt: „der junge Mann wird mein Erbe, geehrten Segen erbitte schriftlich". Mitten in diesem verstaubten Hausrat stehen dann wieder revolutionäre, ganz moderne Äußerungen über die Ehre, die es eigentlich nicht gibt, was aber nicht wehe tue und Ähnliches. Sie lösen sich, wenn man ihren Kern zu fassen sucht, in phrasenhaftes Nichts auf, wie die Anklage Roberts gegen das

Vorderhaus: „Ihr verführt unsere Töchter und Schwestern und bezahlt ihre Schande mit dem Geld, das wir Euch verdient haben, das nennt ihr Wohltaten erweisen"! Aber die Worte Trasts klingen geistreich wie seinerzeit Kotzebues Aphorismen, in dem Sinne geistreich, daß sich das große Publikum selbst geistreich scheint, weil es diesen Geist begreift.

Wer so unvermittelt das Alte und das Neue durcheinanderbringt, kann aus einem Drama eine künstlerische Einheit natürlich nicht schaffen; im besten Falle stehen, wie bei Sudermann, ausgezeichnet gesehene Menschen neben leblosen Entlehnungen. Geschwisterpaare, wie Kurt und Lenore oder wie Robert und Alma hat die Welt nirgends gesehen. Auf Alma kann jeder naturalistische Dichter stolz sein, aber Robert! Wie kann denn dieser junge, tüchtige Mensch, der sich im harten Kampf die Existenz schuf, der in der Fremde offenen Blick für Menschen und Geschäfte zeigte, gleichzeitig ein vernarrter Idealist sein im Stile von Gregers Werle? Und wenn er wirklich etwas geleistet und das Leben kennt, kann er dann als abscheulicher Tugendprotz und Großinquisitor auftreten? — Doch dasselbe unvermittelte Hin und Her, der überraschende Wechsel von Alt und Neu verbürgt der Ehre Sudermanns ihren Erfolg. Jede von beiden Parteien erhielt die Charakteristik und die Spannung, die sie sich wünschte. Beide Richtungen der Kunst, sonst sehr feindliche Brüder, schienen versöhnt, und der Philister atmete beruhigt auf. Wenn das Moderne so spannend und unterhaltend sein konnte, war es ja gar nicht so schlimm; nun brauchte man ja nicht mehr in Sorge zu sein, daß die jungen Stürmer und Dränger das Theater unerträglich machten.

Sudermanns folgende Dramen zeigen die gleiche Beherrschung der Technik, den gleichen Blick für das Wirksame und das Moderne und die gleiche Mischung von alt und neu. Die Kunst, Dramen zu bauen, hat von den Zeitgenossen keiner verstanden wie er. In manchen kurzen Dramen, in seinem Fritzchen z. B. erreicht er darin eine seltene Meisterschaft. Man hat ihn unsren Kotzebue genannt. Aber das war ein viel größerer dramatischer Hexenmeister, der schlug zur Zeit von Lessing, Schiller und Goethe ein Menschenalter hindurch nicht nur alle andren Dramen, sondern auch Opern, Ausstattungsstücke, die Kunst des Variétés usw. in die Flucht und war unbestrittener Alleinherrscher. Soweit hat es Sudermann nie gebracht, aber so gesinnungslos wie der Alte hat er dem wetterwendischen Publikum auch nie geschmeichelt. Die tun unserem Sudermann ebenfalls Unrecht, die ihn einen Faguerolles nennen, das ist der Künstler in Emile Zolas Oeuvre, der mit geschicktem Griff aus der neuen Kunst das herausholt, was auf das Publikum wirkt und der als Begründer des Neuen gefeiert wird, während

der wahre Schöpfer sich verblutet und verkannt in Elend und Einsamkeit stirbt.

In der Kunst Sudermanns erklingt doch mancher echte Ton. Wenn er in Sodoms Ende den Westen Berlins charakterisiert, so charakterisiert er in echt sittlichem Pathos und nie wieder ist seine Charakteristik so schlagend gewesen. Überall gibt sie mit wenigen Strichen das Wesentliche. Emporkömmlinge, innerlich leer und haltlos, ohne jeden sittlichen Takt, die immer modern sein wollen und jedes neue Talent töricht, die Frauen bis zur Preisgabe ihrer Ehre in den Himmel heben, bis sie es ganz verdorben haben, dann stoßen sie es von sich und suchen einen neuen Stern. Sie schwelgen in gehäufter Üppigkeit, besonders gefallen sich die jungen Mädchen in zweideutigen Anspielungen und unsauberen Verhältnissen, sie halten gescheiterte Existenzen über Wasser, die sich ihr Mittagessen durch freche Witze verdienen und sind im Grunde sich selbst zum Ekel. Aber sie machen Theater und Kunst. Willy Janikow, der Künstler, geht an dieser Welt zugrunde, er sehnt sich umsonst nach seiner Heimat und der Unschuld und der Kraft seiner Jugend zurück. Das ist wieder eine echte und tiefe Sehnsucht bei Sudermann, die Sehnsucht nach der Heimat, aus der wir uns selbst vertrieben haben und zu der wir den Weg nicht zurückfinden. Diese Sehnsucht gibt seinen Dramen plötzlich erschütternde Wirkungen. Für viele von ihnen wäre der beste Titel: Heimat. Ist Sudermann aber einmal in seinem geliebten Ostpreußen, so beschwingt sich sein Schritt, in seinen Menschen lebt eine bezwingende Frische, trotz aller falsch aufgetragenen Farben sind sie echt, besonders in den Romanen seiner Jugend. Große und starke realistische Gaben, leidenschaftliche Empfindungen sind in Sudermann, wie die Bühnenleute sagen, verschmiert worden. Bei Gerhart Hauptmann glaubt man gerne, eine ruhigere und festere Zeit hätte auch ihn beruhigt und gefestigt. Sudermann wäre wohl in jedem Jahrhundert Sudermann geblieben. Das Gesetz seines Wesens trieb ihn zum Theatralischen und zu groben Wirkungen. Ein seltsames Verhängnis, daß wir, die wir an gemischten Talenten keinen Mangel leiden, nur noch mit der Kunst Hermann Sudermanns beschenkt wurden!

Die Parole: Zurück zur Natur hat das deutsche Drama doch um viele lebendige Szenen und Menschen bereichert. Die Parole: Gegen den Philister hat kein neues bürgerliches Drama geschaffen. Aber der Kampf gegen den Bürger zeigte die ganze tragische Zerrissenheit unserer Gegenwart und ihre verzweifelten Zuckungen. Der Boden, aus dem das große neue Drama, das Drama einer werdenden Welt reinen und festen Menschentums aufsteigen könnte, ist uns auch heute bereitet — aber wer wird seine Frucht ernten?

Die Gesellschaft

Im neuen deutschen Drama beunruhigt uns das fortwährende Suchen und Tasten. Man fühlt, die alte Einheit zwischen dem Dichter und seinen Zuhörern ist zerrissen, und es will nicht gelingen, eine neue herzustellen. Nicht nur der Dichter, auch die Kritik ersehnt eine neue Kunst, aber keiner weiß sie zu finden, einer reizt und verwirrt den anderen und die Fahrt ins Ungewisse geht weiter. Scheint einmal ein Landungsversuch zu gelingen, so zeigt das neue Land sofort auch neue Enttäuschungen, und wir treiben dann wieder in einer ungeklärten, taumelnden und rasenden Welt. Nicht nur Sucht nach Erfolg und ein immer skrupelloser werdendes Hazardspiel verführen unsre Dichter, ihre Dramen immer rascher herauszuschleudern. Sie möchten, wie ihre Väter, so gerne einmal festes Land unter den Füßen spüren, sie möchten von ihren unaufhörlichen Irrfahrten erlöst sein. Und da sie oft scheiterten, suchen sie gewaltsam zu erzwingen, was in Ruhe ihnen unerreichbar blieb.

Ein guter Gradmesser für die entmutigende Wirrnis unseres dramatischen Lebens ist die dramatische Sprache. Wir haben das da und dort angedeutet. Otto Erich Hartleben ist in der Sprache der Geschmackvollste. Er hat nicht umsonst Goethe studiert und sich um gute und anmutige Verse dauernd bemüht. Arno Holz und Johannes Schlaf fanden eine echtere Sprache, als sie seit langer Zeit im Drama erklungen ist, aber sie gehört den primitiven und nicht dem durchbildeten Menschen. Bei Gerhart Hauptmann lösten eine meisterhafte Wiedergabe der Sprache des Alltags und der Sprache einiger nord- und ostdeutscher Landschaften und schemenhafte, unselbständige, ja unschöne Verse einander ab. Bei Halbe und bei Sudermann bewunderten wir bei dem einen das echte überwältigte Stammeln, bei dem andern das frische berlinische Drauflosreden, dicht daneben steht ein abscheuliches und lebloses Zeitungsdeutsch, breit, die Bilder nicht als Bilder empfunden und unerträglich vermischt, flüchtige und häßliche Wortbildungen, verrenkte und unklare Sätze, schlechte und nicht durchdachte Konstruktionen. Man muß schon zu David Friedrich Strauß, seinem alten und neuen Glauben, oder gar zu dem jungen Deutschland, zu Gutzkow und zu seinesgleichen zurückgehen, um Beispiele für ein gleich verwahrlostes Deutsch zu finden. Bei Wedekind steht es bisweilen nicht viel besser, besonders in seinen theoretischen Erörterungen.

Es ist von bezwingender Komik, daß seine übernervösen und überreizten Idealisten, die das Neueste und Originalste zu sein behaupten, sich über und über in scheußliches Papierdeutsch wickeln, in eine ganz antiquierte und leblose Sprache. Um das vorweg zu nehmen, auch bei den Volksdichtern stoßen wir im Drama auf ähnliche Unausgeglichenheiten. Wie entzückend und verführerisch echt reden z. B. Anzengrubers Bauern. Aber die Redeweise seiner Stadtleute, seiner Aristokraten, scheint aus dem nächsten Hintertreppenheft geholt, unnatürlich und geschraubt in jeder Wendung. Die Kritik achtete bei der neuen Dichtung wohl nicht genügend auf die Form der dramatischen Rede. Eine feinere Philologie stände hier noch vor vielen nicht unwichtigen Aufschlüssen. Und was ist das für eine Zeit, die so unempfindlich Frisches und Gelungenes, Ernsthaftes und Sachliches neben gewissenlosen Schlampereien duldet und neben leichtfertigem Mangel an Verantwortungsgefühl vor der Sprache? — Geschichtlich betrachtet ist das Zeitungsdeutsch unsres Dramas ein Überbleibsel eben aus der Zeit der Jahrzehnte von 1870—1890. Man sieht auch hier, wie oft die bekämpfte alte Welt in die neue des Dramas hineinragt und daß unangefochten gerade die alte Sprache weiterlebt: das Todesurteil hätte aber zuerst sie treffen sollen. Wie so viele Kämpfe des ausgehenden Jahrhunderts hat auch Nietzsche den Kampf gegen das verwahrloste Deutsch am leidenschaftlichsten gekämpft und in dieser Sprache den Ausdruck einer Parvenu- und Pseudokultur erkannt. Selbst war er öfter im Bann dieses Deutsch als er wußte. Ein aufmerksamer Blick in seine jugendlichen Entwürfe bestätigt das. Wie so oft bekämpfte er, wenn er seinen ganzen Zorn gegen einen Gegner entlud, im Grunde sich selbst. —

Dies schlechte Deutsch wucherte in einer Zeit auf, die Jahr um Jahr von der vernehmbarsten Stelle aus Bismarcks Reden vernahm, die prägnanteste und lebendigste Sprache, die je ein Volk gehört hat! Das schlechte Deutsch des jungen Deutschland war ebenso paradox. Es gedieh unter den Augen des alten Goethe und schämte sich dessen nicht. Beim neuen Drama begreift man außerdem schwer, daß Ibsens Einfluß in den Motiven und Charakteren überall sichtbar wird, im Dialog niemals. Was aber hätte man aus seiner gedrängten Sachlichkeit alles lernen können, in der da und dort die große dramatische Prägnanz unserer alten heroischen Dichtung auflebt! Wir Deutschen bleiben, nicht nur in der Politik, ein seltsam unbelehrbares Volk. Hat ein Interesse — um 1870 und 1880 war es das wirtschaftliche und war es ein blinder Kult der Tatsachen — uns in Anspruch genommen, so sind wir taub für die ganze andere Welt und zerstören gleichgiltig selbst viele unsrer besten Schätze.

Haben wir diese schweren Inkongruenzen und Liederlichkeiten im Sinne, so ist es eine doppelte Überraschung, einem Dramatiker zu begegnen, der nie die Grenze seines Könnens überschritt, nie seine Arbeit überhastete, dessen Dialog in jedem Satz von Sorgfalt zeugt und von heller Freude an geistreichen und eleganten Wendungen. Das ist Arthur Schnitzler, wie gesagt ein Altersgenosse von Hauptmann, Wedekind, Hartleben, Sudermann, Halbe und ein Wiener.

Bekannt wurde Schnitzler in der Mitte der 90er Jahre durch seine Liebelei. Ein selten liebenswürdiges Drama, leicht und tief, heiter und wehmütig zugleich, von echt wienerischem Reiz und umklungen von einer träumerischen und dunklen Musik.

Fritz Kaiser, ein junger Bursche, unterhält eine Liebelei mit einer verheirateten Frau und ist dessen überdrüssig. Außerdem hat er ein Mädchen aus der Vorstadt kennen gelernt, die einzige Tochter eines alten Musikers und diese hängt ihr Herz an ihn. Das Verhältnis mit der Frau wird von deren Mann entdeckt, im Duell erschießt der Gatte den Ehebrecher. Als Christine das hört und als sie vernimmt, daß sie für den Geliebten nur eine leichte Episode gewesen, nimmt auch sie sich das Leben und läßt den armen Vater, dessen Einziges sie war, einsam zurück. Dem schwerblütigen Liebespaar steht ein leichtblütiges zur Seite, dem Fritz sein Freund Theodor, der Christine ihre Freundin Mizzi. Theodor, flatterhaft und genußsüchtig, kann es der Mizzi nicht verzeihen, daß sie ihn dazu zwingt, der armen Christine den Tod von Fritz mitzuteilen: das hättest Du mir ersparen können. — Sie sieht ihn mit einem bösen Blick an: sind die Männer denn überhaupt wert, daß man sich um ihretwillen eine Stunde ärgert? Fritz Kaiser wäre es vielleicht wert gewesen, er sah, als er sich zum Todesgang rüstete, daß die Liebe zu Christine sein großes Glück hätte werden können. Aber da war es zu spät. Er mußte eine Schuld mit dem Tode bezahlen, über die andre leichten Schrittes hinwegschreiten.

Der Auftritt des betrogenen Ehemannes ist Schnitzler nicht geglückt; das ist alte, schlechte Konvention und sind oft gehörte Phrasen. Bisweilen fragt man sich auch bei diesem Dichter: ist der Lebensinhalt dieser jungen Leute gar nichts anderes als Ehebruch und Liebe? — Sonst sind die Menschen des Dramas mit einer fast Fontaneschen Liebe und Reife gesehen und geschildert, wir denken an Irrungen, Wirrungen. Rührend hebt sich von der unbesonnenen und doch so liebenswürdigen, leichten und draufgängerischen Jugend das gütige Alter ab. Lebendig und doch diskret, weich und doch nicht sentimental, übermütig und nie verletzend schließt eine Szene sich an die andre.

Alle sind durch die Ahnung des traurigen Endes verbunden und gedämpft; in einem leisen, wunderbaren und zum Schluß erschüttert aufschluchzenden Crescendo steigt die Handlung an und bricht wehmütig ab.

Man hat fast den Eindruck, als müsse Schnitzler selbst überrascht gewesen sein, daß ihm dies Schauspiel gelang, so sehr wirkt es als Verklärung auch seiner Kunst. Nie wieder ist er so weich und so jung gewesen. Diese neuen deutschen Dichter können von der alten deutschen Liebe und Jugend nicht lassen, wenigstens die Dichter zur Zeit des Naturalismus nicht. Das Gefühl war neu nur im Ausdruck, die lieben alten Weisen des deutschen Volksliedes und der deutschen Musik umspielten es gerne und wurden an ihm wieder jung. Hartlebens Rosenmontag, Halbes Jugend, die Familie Selicke von Holz und Schlaf überall das gleiche liebe Spiel, und wer weiß, ob nicht eine spätere Zukunft die Liebesszenen in Gerhart Hauptmanns ersten Dramen als das Deutscheste im Werk des Dichters empfindet.

Die andren Dichtungen Schnitzlers sind schärfer, pointierter und härter, lassen sich eigentlich alle aus seinem Erstlingswerk, aus der Szenenreihe Anatol entwickeln. In einer dieser Szenen geht Anatol nachmittags in ein Vorstadtbeisel, trinkt mit den Honoratioren Heurigen und liebelt mit einem einfachen Bürgermädchen. Die Abende feiert er im chambre séparée bei Champagner und Austern mit einer Dame vom Ballett. Das ist der echtere Schnitzler, man sieht, welcher Abstand ihn von dem Schnitzler der Liebelei trennt.

Für Schnitzlers Anatol ist das Schönste in der Liebe die Erinnerung. Die Wirklichkeit ist zu hart und zu nah und zu disharmonisch. Die Erinnerung ist Verklärung, Wirkliches und Unwirkliches verdämmern und verschwimmen ineinander. Aus Ungewißheit und Halbdunkel quellen alle Reize, sie sind die schöpferischen Mächte, weich und fügsam und immer abwechselnd. Was soll denn der langweilige Tag und sein entnervendes Einerlei, sein nüchternes und zerfallendes Wesen, was soll, wir wissen es schon, die eine Gesundheit gegen tausend Krankheiten? Der Tag zerschlägt alles in Einzelheiten, er zerstört die Zusammenhänge, quält uns durch Nichtiges, das sich als das Wirkliche ausgibt und im Grunde wesenlos ist. Ein „unsauberer und lächerlicher Aufenthalt“ ist dieses Leben, die einzige Lösung der Traum, die Phantasie, die alles schöpferisch verwandelt und übergoldet und die Kunst. Wer nun immer das Wirkliche flieht und nur dem Genusse zustrebt, muß sich eigensüchtig verhärten, er muß treulos und feige werden, denn er wird immer einen Genuß um den anderen preisgeben. Er ist sich selbst zum Ekel, weil er seine Schwäche und Erbärmlichkeit fühlt und doch immer wieder von neuem darin

versinkt. Auch weiß er, daß er am Ende des Lebens einsam und ohne Freunde seinen Weg geht oder daß ihm der Fluch und der Haß derer folgen, die für ihn nur ein Thema des Genusses waren oder ein Thema seiner Kunst, alle, denen er Liebe vortäuschte, um sie hinterher in Dramen oder Dichtungen zu schildern.

Aber ist denn die Flucht aus dem Leben nicht das Los jedes Künstlers, den es vom Zusammenhanglosen und Zufälligen zum Wesentlichen und Verklärten treibt? Er geht der Tat in diesem Leben aus dem Weg, doch was ist die Tat, wenn sein Gesang ihr nicht die Ewigkeit gibt? Wie sollen wir die Ewigkeit erkennen, wenn wir nicht die Tat nur aus der Weite sehen, wenn wir nicht von allem Irdischen losgebunden in das verklärte Leben verschweben? Was dem Künstler Ernst ist, das ist den anderen freilich Spiel, was ihm Wirklichkeit, das ist jenen Traum. Er weiß oft selbst nicht, ob er oder jene im Recht bleiben, er fühlt sich in eine Doppelexistenz gebannt, deren Wirklichkeit und Unwirklichkeit immer durcheinanderschweben, verwirrend und grotesk, immer eins mit dem andren wechselnd. Gerade dies seltsame und unentwirrbare Hin und Her ist eine immer neue Erregung und birgt in sich immer neue schöpferische Möglichkeiten. Man möchte sagen, es ist die Musik, die eigentlich alle Dichtungen Schnitzlers umspielt und die auch manches recht Frivole und Lüsterne anmutig dämpft.

Im Grünen Kakadu führt uns Schnitzler in das Frankreich von 1789. Eine Gesellschaft von Aristokraten läßt sich in einer Vorstadtkneipe schauerliche Verbrechen vorführen, ihren erschlafften Nerven ist es ein wollüstiger Kitzel, daß sie wirkliche und gespielte Verbrechen nicht mehr unterscheiden können. Am Vorabend der Revolution spielt ein Schauspieler, daß er den Liebhaber seiner Geliebten, einen Herzog, entdeckt und getötet habe. Die andern wissen, daß jene ihn wirklich mit dem Herzog betrügt und halten das Spiel für Ernst und der Betrogene erfährt den Betrug. Als der Herzog abends unter sie tritt, fahren sie entsetzt wie vor einem Gespenst zurück. Der Schauspieler stürzt sich nun auf ihn und erdolcht ihn wirklich. Den Aristokraten ist der wirkliche Tod eines wirklichen Herzogs eine unerhörte Sensation. Da fluten die Massen in dem Ruf: Es lebe die Revolution herein. Dies Drama wirkte, als es um die Jahrhundertwende erschien, elektrisierend. Es war vom Kopf zu Fuß ein virtuoses Stück wie wenig deutsche, unterschied viele echte Typen der Aristokraten, gab eine Fülle von Abstufungen und wechselnden Beziehungen zwischen beiden Welten, wußte die Massenszenen brillant zu gliedern und das Crescendo durch Intervalle zu steigern, es wagte die kühnsten Verwechslungen, um die sichere Führung gerade durch dies Wagnis zu zeigen,

und es erhöhte die Präzision durch den Witz und die Schlagkraft des Dialoges. Heute sehen wir, daß das Ganze doch eine gemachte Kunst ist, eine geschickt erfundene und arrangierte Episode. Das Stück steht nicht im Zentrum des Geschehens, die Anfänge der französischen Revolution spielten sich etwas anders ab, ihre Wurzeln lagen etwas tiefer. Freilich, das bolschewistische Rußland und seine Theater haben sich in der Maienzeit der Revolution jeden Abend am grünen Kakadu und seinem aufpeitschenden Schluß gern erhitzt.

Schnitzlers Einakter-Literatur hielt sich länger am Leben und mit Recht. Margarete, die unverstandene Frau eines Spekulanten in Baumwolle, läßt sich scheiden, gerät in eine recht zweifelhafte Bohème hinein, wird die Geliebte eines Dichters Gilbert, verläßt ihn zugunsten eines reichen Sportsmannes Clemens und setzt durch, daß der sie heiraten will. Am Vorabend dieses häuslichen Glückes kommt Gilbert und überreicht ihr ein Exemplar seines Romanes, in dem alle Liebesbriefe gedruckt sind, die sie früher wechselten, und in denen sie manche ihrer Liebesnächte nicht eben diskret schilderten. Er hat seinerzeit die Originale zurückbehalten, der Geliebten aber die Abschriften gesandt. Die Frau ist entsetzt. Auch sie will einen Roman veröffentlichen, der ist bereits gedruckt: in ihm stehen die Briefe auch. Sie hatte ihre abgeschrieben, bevor sie die Originale an Gilbert schickte und hat die Abschriften behalten. Der europäische Skandal steht vor der Tür. Nun war es dem zukünftigen Gatten Margaretens ein unerträglicher Gedanke, daß seine Frau sich durch moderne Schreibereien prostituieren will, er ging zum Verleger, kaufte die Auflage des Romanes auf und ließ sie einstampfen. Aber mit einem Exemplar kehrt er zurück. Das will er aus Interesse lesen und mit Gilberts Roman vergleichen. Damit nun nicht noch alles im letzten Augenblick verloren gehe, packt Margarete dies letzte Exemplar und wirft es in die Flammen. Um Deinetwillen, sagt sie mit zärtlichem Augenaufschlag zu Clemens, verzichte ich auf allen Ruhm, dieses Opfer bringe ich Dir. Gilbert aber sieht zu seinem Schmerz, welche Schlußszene er sich entgehen lassen mußte. — Das Stückchen ist mehr als ein witziger Einfall. Erscheinungen wie Margarete und Gilbert, wohl nur in unserer jetzigen Literatur möglich, sind kaum einem anderen Dichter so lebendig und zugleich so possierlich vor die Augen getreten. Margarete ist genußsüchtig und anschmiegsam, in Börsensachen ebenso beschlagen wie später in der Literatur und dann in den Feinheiten des Rennsportes. Eine kalte, kluge, ehrgeizige Frau, für die der Durchgang durch die Bohème eine unvergleichliche Schule war, die ihre Reize preisgibt, um die Männer zu berauschen und um über sie zu herrschen, die auch ihre Ziele erreicht. Gilbert ist der moderne

Literat des Kaffeehauses, arm an Phantasie; er kann nur nachschreiben, was ihm das Leben vorführt und sucht darum skrupellos die gewagtesten Erlebnisse. Ihm fehlt nicht schriftstellerisches Geschick, auch sein Freibeutertum und die Reklame, die er für sich macht, sind Talente. Eine enge und kleine Begabung, will er das Größte und vor allen Dingen den Erfolg; um endlich genannt zu werden, versucht er sich in allen Gattungen, und ihn packt über die Kritik, die ihm „sein Feld" zeigt, das freilich klein genug ist, eine sinnlose Wut. Doch ohrfeigen tut er nur innerlich, und um sich zu retten und vorwärts zu bringen, opfert er jeden. Feige, empfindlich und reizbar, hetzt er sich von einem Buch zum anderen: eine sonderbare Zeit, die diese verlogenen und verdorbenen Existenzen schafft und fast wohlgefällig duldet.

Eine lange Reihe von Schnitzlers Dramen steht heute vor uns, die Einakter alles in allem lustiger und gelungener als die großangelegten Schauspiele. In unsre Zeit kehren diese Dichtungen oft zurück, aber Schnitzler führt uns mit Geschick und Geschmack auch in die Renaissance, sein Schleier der Beatrice bleibt sein unbekanntestes und zugleich sein tiefstes Drama. Es berührt sich in der Idee oft mit Wedekinds Erdgeist. Auch Schnitzlers Beatrice ist ein Geschöpf vor gut und böse. Geistreicheres über die Vertauschung von Tat und Traum, Heldentum und Künstlertum, hat der Dichter niemals wiedergesagt. Mit besonderer Hingabe hat er dann das Wien von 1809 und 1810 studiert in seinem jungen Medardus. Entspräche darin der erste aufflammende Akt, der wundervolle Aufmarsch der Jugend, den folgenden, es wäre sein Meisterwerk. Die späteren werden zu breit und zu melodramatisch und sehen in der Begeisterung nur ein Strohfeuer des Pathos, nicht die tieferliegenden Brandherde. Aber das ernste, stille und tapfere Wiener Bürgertum ist mit großer Liebe und feinem Takt nachgezeichnet. In einem seiner späteren Dramen, im Professor Bernhardi, führt Schnitzler den Konflikt eines jüdischen berühmten Arztes und Hochschulprofessors mit einem Geistlichen (der Arzt hat den Geistlichen nicht an das Sterbebett eines Mädchens gelassen, damit ihr die süße Einbildung des Glückes in ihrer Todesstunde nicht gestört wird, und sie starb ohne die religiösen Tröstungen) durch alle Gegensätze der Fakultäten, Konfessionen, Regierungen, Parlamente, der Presse, der Gerichte, in immer wachsenden Steigerungen hindurch, mit immer neuen Wendungen und neuen überraschenden Enthüllungen allzu menschlicher Gesinnungslosigkeiten und Strebereien. Schnitzler beschließt diese Jagd, spöttisch und geistreich die Achseln zuckend, mit der Frage, was das hartnäckige Beharren auf der Überzeugung in einem Einzelfalle solle? Ob die soziale Frage dadurch lösbar sei, daß man einem Arbeiter eine Villa schenke?

Probleme, Thesen, Einfälle sind von Anfang an die Neigung dieses Dichters. Er ist reicher darin als ein anderer der deutschen Gegenwart. Sein Feld bleibt die Komödie im weiteren Sinne mit der besonderen Gabe, seine Probleme in seine doppelseitige Welt zu stellen und seine Wirklichkeit und seine Unwirklichkeit fortwährend zu vertauschen. Schnitzler bringt es fertig, uns dadurch nicht zu verwirren, sondern zur tieferen Selbstbesinnung fortwährend anzuregen. Ohne einen sehr geistreichen, klaren und biegsamen Dialog, ohne Bonmots und Paradoxe ist die Durchführung dieser Kunst nicht möglich und Schnitzler ist viel zu klug und zu kultiviert, um das nicht zu wissen. Vielleicht sind manche seiner Dramen aus der Freude am Dialog entsprungen Der Dichter erfreut uns oft durch hübsche Redewendungen. Vor allem nimmt er Stellung gegen alles Unscharfe und Verworrene, gegen Pathos und abgegriffene Worte und gegen überlebte Wendungen, und er hat für die Ausdrucksweise der Vergangenheit ein feines Ohr. Schon das Wort „einst" ist ihm zu pathetisch, seine Menschen „stürzen" nicht fort, sie gehen nur. In dem Drama Der einsame Weg heißt es z. B.: „Sie haben alles wieder gut gemacht, wenn Sie mir Worte von solcher phantastischen Albernheit gestatten." Oder: „10 Jahre, nachdem Sie den schnöden Verrat begangen, wie unsere Ahnen gesagt hätten." Oder: „Wir bringen einander die Stichworte so geschickt, finden Sie nicht? Es gibt pathetische Leute, die solche Beziehungen Freundschaft nennen. Übrigens ist es nicht unmöglich, daß wir zu uns im vorigen Jahrhundert (im 18.) Du gesagt, am Ende gar, daß Sie sich an meinem Busen ausgeweint hätten." Oder: „Gegen das Pathos habe ich nichts, nur gegen den Unsinn." — Wenn ein Dichter das Pathetische oder Melodramatische so spöttisch bekämpft, so wird er wohl in liebenswürdigen Momenten der Schwäche diesen Stimmungen selbst erliegen; so ergeht es Schnitzler denn auch. Man höre aus dem Medardus die folgenden Sätze: „Man könnte einer Krone entgegenträumen, ja man könnte sie errungen haben und an einem späten Tag entdecken, daß der reichste Augenblick von allen einer war, da man in einem Frühlingsgarten nach Schmetterlingen haschte." So etwas kann Ibsen allerdings anders ausdrücken!

Die Folgen eines Dialoges, wie ihn Schnitzler zärtlich pflegt, sind uns bekannt. Der Dichter freut sich selbst zu sehr an der „spitzen Anmut" von Rede und Gegenrede, er gefällt sich in einem unterhaltsamen Hin- und Herreden über das Problem, das sich immer um sich selber dreht. Auch redet der Dichter selbst und nicht die Menschen seiner Dramen, er gibt ihnen sogar zu fühlen, daß sie von sich aus gar nichts sind und verstummen müssen, wenn er nicht weiter will. Sie sind ganz machtlos, wenn er den Vorhang fallen läßt

und erklärt, der Akt oder das Stück sei zu Ende. Dadurch werden die Dramen von selbst Schattenspiele oder Marionettenspiele. Als solchen schaden ihnen ein wenig Blutdurst, groteske Narrheit, Sensation und grausame Vorgänge nichts, denn es ist ja alles nicht wahr. Groteske, Puppenspiel, Schattenspiel und Marionetten sind auch eine Liebe von Schnitzler. Auf diesem Gebiet stammt von ihm das Virtuoseste und das Witzigste, das die deutsche Gegenwart besitzt. Bei Schnitzler gibt es Menschen, die ein eigenes Leben führen, diese vermischen sich mit anderen, die nur die Probleme des Dichters erörtern und seinem Willen gehorchen, und einige Menschen sind bald sie selbst und bald der Dichter. Das ist ein reizvolles und musikalisches Hin und Her, geistreich durchgeführt besonders im Zwischenspiel, dieser seltsamen Variation eines musikalischen Themas. Aber im künstlerischen und schöpferischen Sinn ist solche Kunst ungenau und unorganisch. Schnitzler ist vor seinem Werk bisweilen schwach geworden, er hat seinem Geist zu willig nachgegeben.

Bekenntnisse, wie die Schnitzlers über die wirkliche und unwirkliche Welt hören wir auch von andren Künstlern. Den Österreicher treibt es vielleicht unwiderstehlicher als andre in die schöne und ewige Welt des Scheins. Die berühmte Klage von Grillparzer dringt uns an das Ohr: „Für mich gab es nie eine andere Wahrheit als die Dichtkunst. In ihr habe ich mir nie den kleinsten Betrug, die kleinste Abwesenheit vom Stoffe erlaubt, sie war meine Philosophie, meine Physik, Geschichte und Rechtslehre, Liebe und Neigung, Denken und Fühlen. Dagegen hatten die Dinge des wirklichen Lebens, ja seine Wahrheiten und Ideen für mich ein Zufälliges, ein Unzusammenhängendes, Schattenähnliches, das mir nur unter der Hand der Poesie zu einer Notwendigkeit ward. Von dem Augenblick an, als mein Stoff mich begeisterte, kam Ordnung in meine Teilvorstellungen, ich wußte alles, erkannte alles, ich erinnerte mich an alles, ich fühlte, ich liebte, ich freute mich, ich war ein Mensch. War dieser Zustand vorüber, trat wieder das alte Chaos ein."

Auch an Goethes berühmte Worte wagen wir zu erinnern: „Da der Dichter durch Antizipation die Welt vorweg nimmt, so ist ihm die auf ihn losdringende wirkliche Welt unbequem und störend, sie will ihm geben, was er schon hat, aber anders, daß er sichs zum zweitenmal zueignen muß."

Aber die Flucht aus der Wirklichkeit, mit der Schnitzler sich hilft, ist eine gar zu leichte Auskunft. Grillparzer und Goethe haben es sich schwerer gemacht, sie haben den Becher des Lebens bis zur Neige ausgekostet. Kein anderer Weg führt zur großen Kunst als der Weg der großen Passion durch dies Leben. Henrik Ibsen ließ sich von den Träumen und den Versuchungen der

Nacht nicht umgarnen, er führt tapfer die Scharen des Tages gegen die Schatten der Nacht. Nur wer in Tag und Tat das Ewige sieht, ist der echte Seher.

Was ist denn auch die Welt von Schnitzler? Eine Welt von Doppelexistenzen und Genießern natürlich, Schauspieler, Künstler, Kritiker, Gelehrte, Journalisten, Aristokraten und die Frau. Und das Problem dieser Welt? Wieder das Geschlechtliche, kein Drama ohne Ehebruch, ohne falsche Väter und falsche Kinder, ohne Untreue, ohne versetzte Neigungen. Nun ja, auch das ist eine Welt, aber die Welt ist es wieder nicht. Diese modernen Dichter zwingen uns zu den schulmeisterlichsten Einwänden, so blind sind sie gegen die Welt um sich. In seinen Problemen ist Schnitzler Wedekind oft bis zum Wortlaut ähnlich. Sie beide wissen und sagen, welch eine Welt der großen Worte und kleinen Taten, welch eine feige, beschämende, heuchlerische Scheinwelt die Welt des Geschlechtes ist, der wir doch so oft unterliegen und die wir so gerne verleugnen. In einem ist Schnitzler dem norddeutschen Dichter unbedingt überlegen. Er hat den Witz und die Grazie, die leichte Hand und den feinen Geist, den wir bei jenem schmerzlich vermissen, er ist eben durch die französische Schule gegangen. Aber bei Wedekind spüren wir immer den Drang nach Erkenntnis und die Verzweiflung, daß er trotz fortwährenden und leidenschaftlichen Suchens die Lösung doch nicht findet. Diese Sehnsucht und das trotz aller Torheit so treuherzige Bemühen ist seine Größe. Bei Schnitzler sind Genuß und Geist, Geist und Genuß die immer wiederkehrenden Pole, seine Dramen streifen dicht an Überdruß und Ekel und auch sie entgehen dem Los der geschlechtlichen Poeten nicht, daß auf die Dauer die geschlechtlichen Themen unerträglich langweilen. Schnitzlers Geist und Genuß zersetzen auch die Welt, die das Drama doch aufbauen sollte. Der Unterschied zwischen jüdischer und deutscher Auffassung in der Behandlung der geschlechtlichen Probleme wird bei Wedekind und Schnitzler recht sichtbar. Vom Anatol sagt der 18jährige Hofmannsthal in gerne zitierten Versen:

> Eine Laube statt der Bühne,
> Sommersonne statt der Lampen,
> Also spielen wir Theater,
> Spielen unsre eignen Stücke,
> Früh gereift und zart und traurig,
> Die Komödie unsrer Seele,
> Unsres Fühlens heut und gestern,
> Böser Dinge hübsche Formel,
> Glatte Worte, bunte Bilder,
> Halbes heimliches Empfinden,
> Agonien, Episoden.

Schade, daß es dabei blieb. Schnitzler hat uns mehr als einmal gezeigt, daß er mehr war und mehr konnte als die Welt, in die er immer wieder zurücksinkt. Im jungen Medardus war er dabei, ihren Bezirk zu verlassen und im Professor Bernhardi auch. Im einsamen Weg gelangt das Gefühl zu schönem Ausdruck, daß eine kräftigere, festere und opferfähigere Generation an die Tür klopft, weniger Geist und mehr Haltung. Das ist ein schwacher Widerhall von der Überzeugung des alten Ibsen. In Schnitzlers Werken scheint das Verhängnis, daß er die neue Welt sah und daß sie ihm versperrt blieb. Ein Geist, männlicher als er und entschlossener, hätte sich den Eingang erzwungen, aber diesen Geist haben sein Schicksal und sein Österreich nicht aus ihm gemacht. Gabriele d'Annunzio fand seinen Weg zum Vaterland, Schnitzler hat ihn nicht gefunden. Vor seinen Zeitgenossen war dieser Dichter zum Schöpfer der neuen gesellschaftlichen Komödie berufen, durch Ideen und Einfälle, durch Witz und Geschmack, durch sorgfältige Kultur und durch feinen musikalischen Geist. Und gerade er mußte sich in einer seltsamen Welt des Genusses fangen! Wenn er uns auch noch so geistreich darin herumführt, den Weg ins Freie führt er uns nicht.

Neben Schnitzler hätte vielleicht Hermann Bahr Begabung und Beruf zur gesellschaftlichen Komödie. Seit einem Menschenalter verfolgt er mit immer wachem Enthusiasmus die Entwicklung der deutschen Dichtung und Bildung. Wer seine Schriften in ihrer Reihenfolge liest, wird zugleich eine Geschichte der wechselnden geistigen Richtungen und Moden in Deutschland während der letzten Jahrzehnte lesen und eine recht unterhaltende, denn Bahr reagiert rasch und feinfühlig, schreibt geistreich und gewinnend, ihm fehlt nicht die Witterung und nicht der persönliche Reiz. Auf Kritiken, Gespräche, Aphorismen, Dialoge, Szenen, Feuilletons, Interviews und Reiseschilderungen versteht er sich gleichmäßig, ein ungewöhnlich erfahrener und vielseitiger Journalist. Bisweilen hat er versucht, seinen Journalismus in das Dramatische umzusetzen, und da sein Blick über das literarische hinaus in die Gebiete der Politik, der Religion und Philosophie gleitet, wäre sein Gebiet im äußeren Sinne reicher als das Schnitzlers. In einigen Fällen war auch der Erfolg für Bahr. In seiner gelben Nachtigall und in seinem Konzert gelangen ihm reizende und witzige Verspottungen unsrer Theater- und Konzertgrößen und des ihnen gewidmeten Kultus. Andre dramatische Unternehmungen mißglückten. Denn er ist zu hastig, begeistert sich zu leicht, arbeitet zu rasch, eine im Drama unmögliche Geschwätzigkeit und der Mangel an bestimmten Umrissen sind die unvermeidlichen Folgen. So sehr man Bahrs Anschmiegsamkeit und seinen Geist, seine Arbeitskraft und seine Erfassungsgabe bestaunt, es bleibt doch alles ver-

gängliche Plauderei und nirgends ist ein Halt. Auch Konversationsstücke wollen ausreifen und verlangen eine feste Gestaltung. Hoffen wir für den Dichter auf einen warmen und milden Spätsommer, vielleicht reifen ihm dann noch einige Jahrgänge von seinen Weinen.

2

Die Zahl der anderen deutschen Unterhaltungstücke ist nicht klein. Sie führen von derben Schwänken, hübschen und anspruchslosen Lustspielen, Schauspielen, reich an Rührung und verklärtem Jugendglück bis zu sehr geschickten feineren Komödien, literarischen Umdichtungen und neuen Einfällen. Das größere Virtuosentum und den feineren Geschmack und die unbedenklichere Komik zeigten auf diesem Feld in den letzten Jahren meist die Juden: Blumenthal, Kadelburg, Max Bernstein, Ludwig Fulda, Lion Feuchtwanger. — Wilhelm Stücklen wäre vielleicht berufen, darüber hinaus eine Charakter-Komödie zu geben, wenn es ihm gelingt, seine witzigen und guten Einfälle zu beherrschen und zu gestalten. Die Grenzen dieser Dramen und der Dramen der literarisch anerkannten Autoren sind nicht immer scharf zu ziehen und auch in diesen Bezirken ist die Unbeständigkeit viel zu groß.

Unser Wunsch war eine gesellschaftliche Bildung, die viele Stände und Berufe umfaßt und die eine lange Tradition verfeinerte und festigte. Ihr sollte das Drama neuen Geist und neue Anmut geben. Solche Bildung kann sich von Hof aus verbreiten und dann in Aristokratie und Literatur ein selbständiges Leben führen, wie es sich etwa in den französischen Salons des 18. Jahrhunderts abgespielt hat. In Deutschland gab es aber nicht einen Hof, sondern viele Höfe, und der größte, der preußische, stützte sich nur auf seine Soldaten und Beamten. Auf der Bühne sah er daher am liebsten sehr bewährte und sehr harmlose oder sehr patriotische Stücke, die neutrale Oper und das neutrale Ballett waren ihm noch willkommener. Sie gaben keinen Anlaß zu Konflikten und befriedigten auch die Wünsche des verwöhnten Lebemannes. Der einzige deutsche Fürst, der im großen und bahnbrechenden Stile die Schauspielkunst pflegte, der Herzog von Meiningen, schwelgte in erlesenem Prunk, in kulturgeschichtlichem Wissen und Können, in sorgfältig abgestimmtem Zusammenspiel und in der Beherrschung der Massen. Er pflegte eine im feinsten Sinn fürstliche Kunst, abseits der eigentlichen gesellschaftlichen Bildung und der Vergangenheit lieber als der Gegenwart zugekehrt. So offenen Blick der Herzog für die Gegenwart hatte, sie gab ihm fast niemals die Kunst, die gerade er sich wünschte.

Die Aristokraten, die uns Sudermann, Hartleben und bisweilen auch Schnitzler zeichneten, gehören eher in die Operette als in die Wirk-

lichkeit. Im Roman war es anders. Früher hat Marie von Ebner-Eschenbach uns ihre österreichischen Aristokraten, Luise von François ihre hochadeligen preußischen Fräulein, Blut von ihrem Blut, in verklärter Echtheit geschildert. Theodor Fontanes Liebe gehört seinen märkischen und preußischen Junkern, sie werden lange durch ihn leben. Die große Welt der baltischen Barone zeigt uns der Graf Keyserling, adelig in jedem Nerv und eine im Untergang noch einmal aufschimmernde Welt. Ein schwerkranker Dichter, von Werk zu Werk durch seine Krankheit weiser und gütiger, nimmt er in der leichten und feinen Kunst des Plauderns von der Heimat Abschied, deren Schönheit, das weite Meer und das duftende, blühende Land, die in der Sonne wogenden goldenen Felder immer zarter und überirdischer sich verklären, während der Tod nah und näher heranschwebt.

Auch die eigentlich aristokratische und gesellschaftliche Literatur, Briefe, Erinnerungen und Reisen wurde in Deutschland gepflegt und steht hinter der andrer Länder nicht zurück. Die Plaudereien Alexanders von Gleichen Rußwurm wiegen freilich etwas zu leicht. Die Schilderungen der Frau von Heyking sind eine schöne Nachblüte romantischer Bildung und Geselligkeit. Die Reisebeschreibungen des Fräulein von Bunsen führen durch die ganze Welt, zeugen von erlesener geistiger Kultur, feiner Beobachtung und vielseitigem Interesse. Es lebt in ihnen auch ein wohltemperiertes Abenteurerblut. Briefe und Berichte, die Kurt von Schlözer aus Rom schrieb, sind im feinsten Sinne weltmännisch, und für alle, die ihre Sehnsucht ins alte geistige Deutschland lockt, ein nie versagender Trost. Eine etwas melancholische Lektüre bleiben die hübsch pointierten und zarten Schilderungen des Herrn Villers. Vielleicht das geistigste aller Reisetagebücher, das in verführerischer Anschmiegungskraft immer von neuem aufstrahlt, ist das Reisetagebuch eines Philosophen, des Grafen Keyserling, des Neffen des Dichters.

Die Familie der Grafen Yorck von Wartenburg ist seit langen Jahrzehnten die Stätte einer in andren Ländern kaum möglichen, fast strengen Bildung, in Weltgeschichte und Kriegsgeschichte, in Strategie und Philosophie, in moderner Dichtung und modernem Schauspiel und auch in der Malerei bewährt. Die Grafen Kalckreuth gehören in diesen Kreis.

Auch Salons, die sich bemühten, die Angehörigen vieler Berufe zusammenzuführen und mit dem Hof zu verbinden, hat es in Berlin gegeben. Die Teestube der Frau von Olfers stammt wieder aus der romantischen Zeit und führt deren feine geistreiche Geselligkeit in die Gegenwart. Das neue Berlin suchte vor allem Frau vom Rath durch ihre Abende zu veredeln; wie hübsch plaudern auch Fontane und Rodenberg und andre über das gesellige Berlin früherer Tage.

Aber diese und andre Bestrebungen schlossen sich nicht zusammen zu einem weite Schichten beherrschenden Leben. Es gab einen Dichter, der in allen diesen Geselligkeiten und in noch andren in München und Rom daheim war, überall beliebt, ja verwöhnt und verhätschelt. Seine Dramen setzten eine Zeit lang ganz Deutschland in Aufregung, auch die Fürsten zeichneten ihn aus, wo sie konnten und er galt dem jungen Geschlecht als die große Hoffnung des Realismus, auf Grund merkwürdig begabter, der Zeit voranschreitender, jetzt vergessener Schilderungen in seinen Scherben. Dieser Dichter war Richard Voß. In ihm schienen alle Vorbedingungen für einen großen gesellschaftlichen Dichter gegeben. In einer kunstarmen Zeit sehnte er sich leidenschaftlich nach Schönheit und Dichtung. Doch seine Persönlichkeit war zu zart und bescheiden, er verschwendete sich auch zu gern und zu rasch im schwelgerischen Genusse und erschöpfte seine Kraft, wie Paul Heyse sagte, in ekstatischen Improvisationen.

Auch andere Wege führen zur gesellschaftlichen Kultur, z. B. der über die Politik. Den ist England gegangen, und der hat die geistigen, künstlerischen, philosophischen, wissenschaftlichen Kräfte des Landes im 18. Jahrhundert in eine Einheit geschmiedet, der England bis heute die Herrschaft über die Welt dankt. Wir in Deutschland haben es auch auf diesem Weg versucht. Etwa um 1848 war der politische Liberalismus der Brennpunkt des ganzen deutschen geistigen Lebens. Wissenschaft und Kunst, Presse und Dichtung ordneten sich ihm gern unter. Die Zeit hatte in Gustav Freytag ihren Erzähler und Dramatiker, ihr eigentlicher Heiliger war Friedrich Schiller. Seine Macht über die deutschen Herzen strömte aus jenen Kräften, die dem Liberalismus des 19. Jahrhunderts seinen Enthusiasmus und seine Ideale gaben. An diesen Mächten sehen deutsche Ästheten sehr gern vorbei.

Dieser Liberalismus war leider zu weltenfremd. Er versank 1870. Die Dramen von Ernst von Wildenbruch suchten ihn in das kaiserliche Deutschland zu verpflanzen. Das war umsonst. Seit 1870 hat das deutsche Parlament, die Schöpfung jenes Liberalismus, die Fühlung mit dem deutschen geistigen Leben von Jahr zu Jahr unwiderruflicher eingebüßt.

Der Sozialismus in Deutschland hatte, wie sehr er auch von vielen geistigen Schichten umschmeichelt wurde und so leidenschaftlich und aufopfernd sein Streben nach höherer Bildung war, nicht die Kraft, aus eigenen Mitteln eine neue deutsche Gesellschaft und einen neuen deutschen Geist zu schaffen. Industrie, Technik und Handel im neuen deutschen Reich gaben lange Zeit hindurch dem geistigen und geselligen Leben ebensowenig irgendeinen neuen Schwung. Die ungeheuren, immer wachsenden Aufgaben auf ihren Fach-

gebieten verschlangen ihre ganze Kraft, und sie waren durch die Arbeit und Erregungen des Tages so ermattet, daß sie am Abend nur leichte Kunst oder starke Sensationen ertrugen.

Gerade zu Beginn der neuen Dichtung suchten sich nun andre Kreise des deutschen Geistes und namentlich des deutschen Dramas zu bemächtigen, und ihnen war ein starker Erfolg beschieden. Wir kennen diese Kreise bereits. Es sind jene, die man durch das Schlagwort Berlin W. bezeichnet. Nach Sodoms Ende ist das eine Sippschaft von reichen Emporkömmlingen, jeder neuen Mode und Richtung vielleicht eine geistige Nasenlänge voraus, lüstern nach immer neuen Sensationen und stolz, immer neue Dichter zu entdecken, zu verderben, zu verstoßen, aufdringlich und schlemmerhaft, zweideutig, mit einem Gefolge bedenklicher Existenzen umgeben, im äußeren Sinne gebildet, ja überbildet und ohne jede innere Unschuld, besonders ohne weibliche Keuschheit. Das ist aber nur die eine Seite des Bildes. Diese Kreise besaßen außerdem eine ungewöhnliche und zähe Tatkraft, große Geschäftserfahrung und Klugheit und feine Witterung. Sie gründeten neue Zeitschriften und Zeitungen und wußten aus ihnen maßgebende Blätter zu machen, verbündeten sich mit der Kritik, gewannen junge, unternehmende Verleger, riefen die freie Bühne in das Leben und in der Hauptstadt ein Theater nach dem andern. Fast alle Juden oder dem jüdischen Geist nahestehend, fühlten sie früher als andere die geistige Macht, die in Deutschland Kunst und Dichtung immer noch bedeuten können. Sie haben übrigens in kluger Politik auch die staatlichen Kunstsammlungen durch großartige Schenkungen bereichert und selbst erlesene Schätze gesammelt. Durch Presse, Kritik, Kunst und Drama wollten diese Emporkommenden sich eine feste Stellung schaffen und vom geistigen Leben aus in das öffentliche und politische eindringen und seine Beherrscher werden. Heute scheinen sie am Ziel: aber zugleich hat man ihre Gefahr erkannt und der Gipfel ihrer Macht ist wohl überschritten. Berlin W. und seine Gesinnungsgenossen waren wurzellos, großstädtisch, fluktuierend, ohne Tradition und ohne ständische Kraft, Händler, die um jeden Preis Einfluß und Geltung erstrebten. Die von ihnen beschützte oder beherrschte dramatische Dichtung und ihr Theater mußten in vielfältigstem Wechsel und fortwährender Überbietung, in immer neuen Versuchen ihr Wesen entfalten und erschöpfen. Jeder Skrupel war ihnen fremd, die Verhöhnung des deutschen Bürgertums nur willkommen und der Kultus des Geschlechtlichen auf der Bühne wurde gerade durch sie gefördert.

Otto Brahm machte in geduldiger und unablässiger Arbeit den Versuch, die Theaterbesucher durch eine bestimmte Kunst zu erziehen. Er schulte seine

Künstler an wenigen ausgewählten Dichtern und gab ihnen durch gemeinsame, sich immer verfeinernde Aufgaben ein Zusammenspiel und einen Zusammenhalt, der jeden Einzelnen und zugleich das Ganze förderte. Ihn unterstützte dabei ein ungewöhnlich feiner Blick für die Besonderheiten schauspielerischer Begabungen und schauspielerischen Könnens. In seinen Ibsen- und Hauptmann-Abenden hat er darum auch, wie wir schon sagten, Aufführungen erreicht, die ineinander eingespielt waren, wie in Deutschland keine andren, und er hat eine prägnante und leichte Natürlichkeit entwickelt, die wohl auch nur unsre Zeit erreichen konnte. Doch wurde dieser Erfolg nur dadurch möglich, daß Brahm zwischen diese Aufführungen Possen und leichte Ware in Menge warf. Er war nicht lange zurückgetreten, da fiel auch sein Künstlerkreis auseinander, trotz des ehrlichen Bemühens zusammenzubleiben.

Diese strenge und nüchterne Kunst mußte vor der genialen Unternehmungskraft von Max Reinhardt verbleichen. Er war der Theatermann, den Berlin verlangte. Selten erschien ein Herrscher so zur rechten Zeit. Die Kunst aller Jahrhunderte und aller Welten zauberte er auf die Berliner Bühne, in einer unerhörten, immer von neuem hinreißenden und berauschenden lebendigen Schönheit. Dieser Herrscher umgab sich mit einem gehorsamen Gefolge, das seine Pläne erriet und verwirklichte oder das ihm neue Ideen gab. Er verstand es zu erobern und das Eroberte zu verwerten und auszudehnen. Der große Unternehmertyp unsrer Tage erschien in ihm auf der Bühne, der die Massen beherrscht, indem er ihre Instinkte erkennt, zu befriedigen scheint und doch unmerklich leitet. Wie Albert Ballin am liebsten außer den Schiffen die Eisenbahnen und Gaststätten der ganzen Welt unter seinem Szepter in ein großes System des Verkehrs und der Verpflegung vereinigt hätte, wie Lord Northcliffe die Herrschaft über alle Zeitungen und ihren ganzen Zubehör erstrebt und damit die gesammelte Kraft ihrer täglich die Welt durcheilenden Wirkungen sich untertan machen will, so träumt Max Reinhardt vielleicht von einer Herrschaft über alle Theater der Welt, ausgehend von riesenhaften Bühnen in den Großstädten und fortwährendem Austausch der Schauspielergesellschaften. Unter den Herrschern auf der Bühne ist er die stärkste Kraft, er besitzt zugleich eine unerschöpfte Vielfältigkeit der Nachempfindung und der Phantasie, die wohl auch nur in einer an Kunstschätzen überreich gewordenen Zeit wie die Gegenwart gedeihen kann. Vom leichten und jauchzenden Übermut und vom verträumtem Spiel bis zum grandiosen und drohenden Crescendo der anschwellenden Massen scheint seine Kunst alle Register zu beherrschen. Brahm ließ nicht ab von den Anschauungen, in denen er groß geworden

war und für die er gekämpft hatte, er gehörte ihnen bis zum letzten Atemzug. Reinhardt ging mit allen wechselnden Strömungen der Tage. 1914 bat er um Entschuldigung, wenn er den Engländer Shakespeare aufführte und sein Theater war ganz Preußentum und ein Hymnus auf den Militarismus an jedem Abend. Ende 1918 ließ er sich nachrühmen, daß seine Aufführung von Tolstoj Das Licht scheint in die Finsternis den rohen Militarismus gebührend gezüchtigt habe.

Liest man nun die Jahresberichte über die Aufführungen der Berliner Bühnen etwa in den Jahrbüchern von Jacobsohn oder in den gesammelten Kritiken von Alfred Kerr — wir nennen absichtlich wieder jüdische Namen, denn das Judentum hat ja auf diesem Gebiet die Führung — so müssen wir alle die Menge ernster Arbeit und das leidenschaftliche Vorwärtsdrängen bewundern, das jeder Berliner Winter zeigt. Kein Wunder, wenn diese Kunst sich allmählich Deutschland unterwarf, wenn Wien und seine Burg in die zweite Linie rückten und wenn die ganze Provinz nach Berlin sah. Die wenigen städtischen Theater und Hofbühnen waren kein Gegengewicht. Daß Deutschland der Markt wurde, der die dramatische Kunst der ganzen Welt abschätzt, ist das Verdienst der Berliner Theaterleiter. Zugleich aber wird offenbar, wie ein Genuß immer den anderen verjagt und keiner sich ruhig und tief entwickelt, wie unter den widersprechendsten Darbietungen aus den verschiedensten Zeiten und Zonen Seele und Sinne sich verwirren. Der letzte Eindruck aus diesen Berichten ist ein Erschrecken oder ein ekler Überdruß. Nicht die reine Hand der Kunst schürt dieses Feuer. Dramen von ewiger künstlerischer Geltung werden zur flüchtigen Sensation weniger Stunden, ein toller Reigen erlesener Genüsse gleitet am Hörer vorüber und lähmt oder übersättigt seine Auffassung. Bald erwacht eine vergangene Kunst zu einem Leben von schmerzhaft blendender Helle, bald taucht das Gegenwärtige in das gespenstische Zwielicht der Vergangenheit. Eine Zersetzung, zugleich ein verstärkter Durst nach verstärkten Sensationen muß die Folge sein. Wir erinnern uns des Höllenstrudels, in den die Überkunst d'Annunzios den Dichter warf. Die gegenwärtigen Bestrebungen auf der Bühne sind eine gesetzmäßige Fortsetzung dieser Entwicklung. Sie vergrößern den Theaterraum ins Ungeheure, verstärken und steigern die äußere Kraft der Wirkung und erhöhen tausendfach ihr Echo. Auf wenige Linien und wenige Lichtkontraste führen sie die Ausstattung zurück und breiten sie über die weitesten Flächen. Wenn nur auch die Dramen und die Dichter sich einstellen, deren Kunst die Maße dieser Bühnen bewältigt.

In den früheren Bühnenhäusern, besonders in den weniger großen, in ihren

übereinandergebauten Logenreihen, konnte sich der Geschmack und die Kleidung der Besucher reizvoll entfalten und zeigen. Die geschlossenen, geraden Reihen des Parketts waren ein hübscher Kontrast zu den gelösten und gebogenen der Galerie. Das Übereinander der Ränge war zugleich ein Abbild des Übereinander der Stände, nur in vertauschter Reihenfolge, eine komödienhafte Andeutung gewissermaßen, daß im Theater die verkehrte Welt herrsche. Das war der gegebene Raum für eine Gesellschaft und für das gesellschaftliche Drama, für eine feine und doch vielfach abgestufte und zusammengehaltene Wirkung. Seine Tradition hat ja auch einige Jahrhunderte gehalten.

Auch von diesem Theater soll jetzt die Stunde des Abschieds schlagen. Die neue große Bühne ist ein Theater der Masse für die Masse und muß jede feinere gesellschaftliche Kultur und ihre Unterscheidung auflösen. Sein Gegenpol ist die ganz kleine Bühne und diese kann wieder nicht einem gebildeten und ständigem Publikum, sondern nur einer Gemeinde von Snobs und Literaten gehören. Vielleicht ist das alles nötig, vielleicht muß auch unsre Kunst tief in die Massen sinken, um sich wieder erhöhen zu können zu einer Macht, die dann das ganze Volk in ihren Bann ruft. Doch wir glauben das nicht. In der Kunst ist wohl ein ewiges Sinken und Steigen, aber bisher sank sie nur ins Volk und stieg aus dem Volke auf. Die modernen größten Bühnen, ebenso wie die kleinsten gehören aber nicht dem Volk, sondern einem internationalen Genußpöbel, mögen noch so feine Kenner darunter sein. Die leidenschaftlichen Gegenbewegungen, die seit Jahrzehnten die Kunst dem Volke und der Kunst wieder erobern wollen und sich erbittert gegen die gegenwärtigen Theater und ihren Geschäftsbetrieb wenden, blieben bisher in Abhängigkeit von der Macht, die sie so leidenschaftlich bekämpfen und sie sind vielmehr ständische als künstlerische Bewegungen; für die Arbeiter, aber nicht für die Kunst.

Auch eine andere Folge hat die Kunst, deren Siegeslauf vom Westen Berlins ausging. Sie zersplittert und entmannt die Dichter, denn sie flicht sie auf das ruhelose Rad des Erfolges. Gemeinsame Arbeit unter unsren Dramatikern sehen wir in der neuen Zeit viel zu selten. Nur wenn sie anfangen, rennen sie gemeinsam gegen die Mauer der alten Welt, dann trennt sie der Erfolg und eigentlich jeder geht seinen Weg für sich, wohl auch gegen den andern. Dadurch machen sich die Künstler selbst wehrlos. In dieser Vereinzelung schwelgt sich der deutsche Individualismus allerdings aus und ist blind gegen seine Gefahren. Welcher neue Dichter soll auch allen wechselnden Ansprüchen der Gegenwart gerecht werden? Jeder Winter überschüttet die Hörerschaft der Großstadt mit

den großen Dramen der Weltliteratur und hüllt diese in eine moderne, verlockende Gewandung. Wer will gegen dieses Aufgebot ankämpfen, wenn er nicht zur Sensation greift? Wir begreifen nun noch einmal, warum gerade das deutsche neue Drama an gescheiterten Hoffnungen so reich ist. Gewiß, seine Vertreter waren nicht stark, aber auch stärkere hätten sich in diesem Kampfe verblutet. Ibsen wagt noch, halb gläubig, halb ungläubig eine starke dramatische Zukunft anzudeuten, das neue deutsche Drama erliegt der Gegenwart und ihren erdrückenden Mächten. An seinem Horizonte flammen wieder grelle Mahnungszeichen auf — bringen sie uns endlich das Erwachen und die Besinnung?

Heimat und Drama

Ein Vergleich des neuen deutschen Dramas in Norddeutschland hier, in Österreich und Bayern dort, zeigt, daß die Entwicklung in Österreich und zum Teil auch in Bayern ohne Revolutionen blieb, ohne erbitterten und gehässigen Angriff, ohne leidenschaftlich verkündete Theorien und ohne andere gewaltsame Kraftentfaltungen, auch ohne ein Anlehnen an das Ausland. Die Fühlung zwischen dem Dichter und seinen Hörern ging im Süden niemals so verloren wie im Norden. Theater, Schauspieler und Drama sind besonders in Österreich fester miteinander verwachsen als im nördlichen Deutschland, sie alle entstammen seit langen Jahrzehnten der Heimat und wirken für die Heimat.

In Berlin und andren Großstädten haben sich auch Vorstadtbühnen aufgetan und sich ihr eigenes Drama geschaffen, von behaglichem kleinbürgerlichen Witz und von derber Wirkung. Das alte Berlin gab hier sein Liebenswürdigstes. Die Stücke von Angely sind noch manchem im Gedächtnis. Ein eigenes Theater, das Wallnertheater war für diese Dramen bestimmt und Adolf l'Arronge z. B. in seinen Possen Der Compagnon und Mein Leopold hat diese Überlieferung am geschicktesten weitergebildet. Heute ist diese Kunst längst versunken, Ausstattungsstücke von prunkvollster und kostbarster Aufmachung, von dürftigem Geist und zweideutigem Witz, gewagte französische Zoten-Komödien, süßliche Operetten und das Kino haben diese alten und herzlichen Darbietungen verdrängt.

In Wien und Bayern hatten Dramen derselben Art aus manchen Gründen eine schönere und vielfältigere Entwicklung. In diesen Ländern sind die sozialen Unterschiede nicht so stark, die Industrie steigert die Gegensätze des Besitzes nicht zu derselben Bitterkeit, das Bürgertum blieb bescheidener und auch geruhsamer; die Tradition der Volksstücke war auch älter und stärker und ihre Wirkung weiter. Hatte sie doch lange Zeit allein geherrscht bis in das 19. Jahrhundert hinein, ungestört durch die deutsche klassische Dichtung. Auch von geistlichen Dramen, deren lebendige Überlieferung bis in das Mittelalter zurückreichte, kam wohl manche Einwirkung zu ihnen herüber. Volksdramen und Vorstadtdramen lassen sich dabei nicht immer reinlich scheiden. Das erste ist reicher an Gesang und Tanz und reicher an Wunder, das andere steht den

Hintertreppenheften, den Räuber- und Gespenstergeschichten näher. Grillparzers Ahnfrau und sein Traum und Leben danken diesen Vorstadtdramen manche Motive und manche Wirkungen. Ferdinand Raimund brachte dies volkstümliche Drama in seine reizvollste Form. Als Schauspieler kannte er seine Wirkungen. Er kam aus dem Volkskreis, für den er dichtete und spielte und er gab, von leidenschaftlichem Ehrgeiz erfüllt und von Drama zu Drama sich übertreffend, ein entzückendes Beisammen von Märchen, Zauberspuk, Spiel, Wirklichkeit und Ernst. Wie gemacht und künstlich erscheint uns, wenn wir an dieser leichten Natürlichkeit uns erquicken, Schnitzlers verkehrte Welt! Raimund wußte, welcher liebenswürdigen Phantasie gerade sein kleiner Bürger bedurfte, um sich von der Arbeit zu erholen und gerade das Kleinbürgerliche, die holde Beschränkung seiner Wunder und Märchen, bleibt der unnachahmliche Reiz seiner Stücke. Dieser Wiener wagt auch manchen heiteren Realismus. Im Diamant des Geisterkönigs läßt er einen hasenherzigen, gefräßigen und gutmütigen Diener auftreten. Im Alpenkönig und Menschenfeind schildert er eine zänkische arme Familie, deren Uneinigkeiten sich in das überwältigend Komische steigern. Im Verschwender gibt ein schwärmerischer Franzose einem alten, verhuzelten Weibchen einen Dukaten, weil sie gar so schön sei und so herrlich zur Natur passe. Sie versteht ihn natürlich ganz und gar nicht, aber ihre Freude ist um so unbändiger. Von der Raimundschen Höhe sank das Volksdrama freilich herunter. Raimunds Nachfolger Nestroy ist witziger und schärfer, er läuft lieber mitten in die Gegenwart und liebt auch die literarische Parodie. Doch ihm fehlt die Ausgeglichenheit seines Vorgängers. Sein Lumpacivagabundus bleibt aber das Entzücken aller Schauspieler bis auf unsre Tage.

An diese Überlieferung knüpft nun Ludwig Anzengruber an. Volkslieder und Jodler werden gesungen, Musik begleitet die Vorgänge oder schließt sie ab, feierliche und farbige und groteske Aufmärsche, Prozessionen und Hochzeitszüge steigern die Handlung, Volk und Bauern sprechen ihre Mundart und zeigen ihre Sitten, es wird gerauft und gefensterlt: so geht es etwa her im Pfarrer von Kirchfeld und in den Kreuzelschreibern.

Im Meineidbauer gründet sich der Reichtum eines Bauern auf ein gefälschtes Testament, das er verbrannt hat und dessen Inhalt durch eine seltsame Fügung doch an den Tag kommt. Derselbe Bauer schießt in finsterer Nacht auf seinen Sohn, um den einzigen Mitwisser seiner Untat wegzuräumen, und den Sohn finden Schmuggler. In einer elenden Hütte hört der verbrecherische Vater eine Geschichte, deren Inhalt auf ihn gemünzt scheint. Das sind Sensationen aus Hintertreppenheften. Auch Anzengrubers Viertes

Gebot ist nicht frei davon. Ein Vater verkauft seine Tochter an einen reichen Wüstling, sie liebt einen Klavierlehrer und wird deswegen, obwohl ihr Verhältnis rein geblieben, von ihrem Gatten, der ihren Briefwechsel entdeckte, verstoßen. Das schwächliche Kind, das sie diesem Gatten geschenkt hat, stirbt. Der Sohn eines armen Drechslermeisters erschießt als Rekrut seinen Feldwebel, eben jenen Klavierlehrer und wird hingerichtet. Die Tochter des Drechslermeisters ist eine Dirne; seine Frau sucht seine Gesellen zu verführen. Wir hörten schon, daß sich diese Vorgänge in einem unnatürlichen Leitartikeldeutsch uns vorstellen.

Anzengruber war eben arm und die Not zwang ihn zu hastigem Produzieren. Seine Stücke reiften nicht aus. Er starb mitten im Aufstieg, als er sich eben durchgesetzt hatte; wie Raimund wurde er dem Drama viel zu früh entrissen. Ihn hob weit über die Dichter seines Schlages sein Blick für die elementaren Kräfte, die in den Schichten des Volkes und in seiner Dichtung immer noch wuchern. Den festen Glauben an das Gute gerade in diesen Menschen, das man nur aus seinem Schlaf wecken müsse, ebenso die unbeirrbare Heiterkeit und Grazie der Seele hatte Anzengruber mit Raimund gemein. Im Vierten Gebot und im Meineidbauer braucht man von dem verbrecherischen Bauer, der Familie des Drechslermeisters und dem Wüstling nur die Theaterschminke abzuwischen, dann stehen Menschen von Fleisch und Blut vor uns und wir zittern, wenn der Dichter mit ihnen ins Gericht geht. Man vergleiche Anzengrubers Bauernstücke mit einigen früheren und späteren, man wird dann ihre echte Leidenschaft erkennen.

Dieser Dichter war ein Sohn seines Volkes und ein echter Prediger zugleich. Eben weil er ihnen vertraute und auch den verstocktesten Sünder nicht aufgab konnte er seinen Bauern ins Gewissen reden. Er griff mit derben Fäusten zu, schüttelte das Unrecht wo er es fand, unbekümmert, welche Feindschaft er sich damit auf den Hals lud und verzieh gütig, wo er echte Reue sah. Man hörte ihm gerne zu, denn er war kein grämlicher Sittenrichter, er konnte mit seinem Volk lachen und weinen, er ließ der Natur ihr Recht. Wenn ihn die Laune ankam, scherzte er noch derber als seine Bauern und war unerbittlich gegen scheinheiliges Pfaffentum. Der wundervolle Bekennermut dieses Dichters hat etwas Hinreißendes. Seinen entzückenden Buben und Dirndln konnte man nicht gram sein, auch seine unbotmäßigen Burschen machen uns selbst wieder jung. Einem Steinklopferhannes legt Anzengruber seine Philosophie und seine Liebe zur Gott-Natur in den Mund. Ein Wurzelsepp erzählt von dem Zerfall und der Versöhnung des Dichters mit dem Leben. Ein Pfarrer Hell verweigert dem Selbstmörder nicht das christliche Begräbnis,

kämpft die Liebe zu einem frischen Bauernmädchen nieder, vermählt sie mit einem braven Burschen, stellt die Religion über die Konfession und geht erhobenen Hauptes zu seinen Vorgesetzten, damit sie über ihn Gericht halten; er weiß, daß sie ihn verurteilen werden. Kommt man vom Naturalismus und vom literarischen Drama der letzten Jahrzehnte zu Anzengruber, so holt man lange und tief Atem, erkennt, wie man sich quälte und fragt sich verwundert, warum denn eigentlich? Kein Naturalismus, aber Natur und Natürlichkeit wirkten bei Anzengruber, keine Theorie, aber das Leben; gärend, stark und verheißungsvoll. Um natürlich zu werden, bedurfte er keines Lehrganges in der Fremde und keines verzweifelten und mühseligen Suchens. In der Heimat blüht die Blume der Natürlichkeit überall: man muß sie nur sehen. Wie so oft bei der neuen deutschen Dichtung gerät man, wenn man zu Anzengruber kommt, ins Lächeln. So nahe war ihr immer das Glück, und mit welcher blinden Anmaßung rannte sie vorbei! Anzengruber war ein, zwei Jahrzehnte älter als Holz und Schlaf und als Gerhart Hauptmann und sie wußten nichts von ihm. Aber nicht nur das, dieser Dichter war ein Bekenner; seit Ibsen der stärkste, der uns begegnet ist, er rief auf zur Tat und zum Mut, gütigen Herzens, tapferen Sinnes, heiterer Zuversicht, mit einem frohen Lachen auf den Lippen und er hatte den Glauben. Wann wird dem deutschen Drama solcher Dichter wiederkommen? Kunst und Tat und Mut und Glaube und trotz aller bitteren Erfahrungen eine reine Heiterkeit der Seele, das alles ist doch nicht so unvereinbar, ja eines will und bildet das andere und ihr Bund macht erst den ganzen Künstler. In Österreich stellt sich ein Dichter neben Anzengruber, ein Erzähler, kein Dramatiker, das ist Peter Rosegger: Jahrzehnte hindurch ein unermüdlicher Freund, Prediger und Lehrer seines Volkes, aus dem er kam, an das er geglaubt hat und für das er lebte, dichtete und starb.

Man darf die Volksstücke Ludwig Ganghofers im Anschluß an die von Anzengruber nennen. Anzengruber hat die Talente des Jüngeren väterlich anerkannt und dieser gehörte zu seinen leidenschaftlichen Verehrern. Das erste Stück Ganghofers war der glückliche Wurf eines jungen Dichters, der Herrgottschnitzer von Ammergau", und war in den 80er Jahren eine der in Deutschland am liebsten gespielten Komödien. Ihr folgten einige andre Stücke, darunter Proben von ausgezeichneter Beobachtung, von einer natürlichen Kenntnis des Volkes und von derben und glücklichen komischen Einfällen, der heilige Rat zum Beispiel oder die letzten Dinge. Ganghofer wird von unseren Literaten gern verhöhnt oder ignoriert. Seine ganze Begabung wuchs freilich auf einem andren, kräftigeren und ganz und gar nicht literarischen Erdreich,

früher wuchs aus dem gleichen Boden mancher große Dichter. Ganghofer war seit frühester Jugend ein leidenschaftlicher Jäger und guter Schütze, ein geduldiger Bastler und erfahren in physikalischen, elektrischen und technischen Apparaten und Experimenten. Er faßte leicht und glücklich alles Praktische auf, zeichnete und malte mit großer Begabung, vertiefte sich gern in geschichtliche und kulturgeschichtliche Studien und wenn es ihn freute, konnte er manchen Regisseur übertreffen. Er spielte leidenschaftlich die Flöte und seine letzte Freude war die Rosenzucht, auch besaß er eine außerordentliche Kraft und Ausdauer der Arbeit. Ein zu Viel an Begabung ist nicht immer ein Segen. Wenn diesen Poeten eine Leidenschaft gerade packte, versank ihm das andre Leben, eine leicht entflammte Empfänglichkeit nahm ihm die Kritik an sich und andren, und seine Werke, namentlich die rasch entstandenen, sind ohne Schutz gegen allerhand Einfälle, bisweilen auch weit und breit und von einer zügellosen, oft mißverstandenen Naivität. Wie ernsthaft und unablässig der Dichter aber an seinen größeren Erzählungen, besonders an seinem großen geschichtlichen Zyklus feilte, wissen nur wenige. In späteren Zeiten denkt vielleicht die Kritik und die Geschichtsschreibung gerechter über ihn, als das heute giltige Urteil.

Gustav Freytag hatte die Idee, die Geschichte eines deutschen Dorfes durch ein Jahrtausend hindurch in einem Zyklus geschichtlicher Romane darzustellen. Ganghofer hat diesen Einfall in seinen Berchtesgadener Romanen verwirklicht, diese Reihe wird in Zukunft als sein großes Werk gelten. Tiefe und nachdenkliche Worte über deutsches Wesen und deutsche Menschen, wundervolle Schilderungen dieses einzig schönen Landes, Charaktere von einem oft unwiderstehlichen, liebenswürdigen Reiz und glückliche Erfindungen, dazu ein festes und echtes Vertrauen auf sein Volk, und tiefe, lachende und neidlose Freude an dieser Welt verschönen jedes dieser Bücher. Eine Aussprache mit sich und Deutschland, noch zuversichtlicher und unmittelbarer, oft von ursprünglichstem Reiz und von impulsiver Frische sind Ganghofers Lebenserinnerungen, manchen vielleicht zu optimistisch und doch durch ihren Optimismus bezwingend. Dieselben Reize haben die Erlebnisse, die er mit seinen Jägern durchgemacht und die er uns in einer Reihe von Jäger Monographien in breitem und anziehendem Realismus mitteilt.

2

Zu den erbittertsten Gegnern von Ganghofer gehörte Josef Ruederer. Was Ganghofer nicht besaß, davon ward ihm mehr als gut ist, eine überscharfe, mit den eigenen Leistungen nie zufriedene Selbstkritik. Dafür fehlten ihm Ganghofers reiche Begabung und seine leichte Hand. In seiner ersten Komödie,

der Fahnenweihe (1895), hat der Posthalter in einem oberbayrischen Gebirgsdorfe mit dem Gelde des Liebhabers seiner Frau sich eine Wiese gekauft, um ein Hotel und ein Findelhaus darauf zu bauen. Da er dem Gemeindekollegium Lieferungen versprach, bekommt er die Wiese für ein Spottgeld; der Abschluß des Handels soll durch ein prächtiges Fest mit anschließender Fahnenweihe gefeiert werden. Nun hat die Posthalterin außer dem einen Münchner Liebhaber noch ein Verhältnis mit einem Bauernburschen, der vor Fremden den Schuhplattler tanzt, rührende Dorftragödien spielt, sein Geld durchbringt und seine Mutter hungern und sich krank arbeiten läßt. Diese sauberen Zustände kommen durch einen versoffenen und vertrottelten Bauern ans Licht, der früher reich war und mit Vieren nach München fuhr und dann sein Geld verjubelte. Die Konkurrenten des Posthalters greifen die Enthüllungen auf, dem Postmeister wird ein Haberertreiben angesagt. Seine Freunde, der Pfarrer, der Amtsrichter, der Bürgermeister, überhaupt das ganze Gemeindekollegium lassen ihn im Stich, alle flehen ihn an, den Verkauf der Wiese rückgängig zu machen. Nun war alles so schön vorbereitet für das Fest! Ein Münchener Assessor, Sommergäste, Choristinnen einer Münchner Bühne hatten sich eingefunden, Gesang und Theater sollten beginnen; nun kommt niemand. Dafür zieht der Lärm der Haberer immer näher. Schließlich treiben diese in ihrer Dummheit überall und machen sogar dem Amtsrichter Grobheiten. Das bringt alle wieder auf die Seite des Posthalters. Nach den ausgestandenen Ängsten wird das Fest doppelt vergnügt, ein falscher Haberer wird zum Schein verhaftet und mit Pomp abgeführt. Um dem Gerede die Spitze abzubrechen, verlobt sich der Münchener Liebhaber der Posthalterin mit einem dummen Münchener Madel: am Ende bleibt alles wie es am Anfang gewesen ist.

Als sie zuerst bekannt wurde, wirkte diese Komödie wie eine Demaskierung. Das also waren die Bauern und das ihr Leben in Wirklichkeit. Man erschrak und man triumphierte in einem Atem: nun sei auch für das Volksstück die Zeit des folgerichtigen und rücksichtslosen Naturalismus angebrochen. Doch Ruederers Vorstoß fand nicht viel Nachfolger. Wenn man seine Komödie künstlerisch aufzufassen versucht, versteht man warum. Die Häufung sittlicher Schlamperei, die uns der Dichter zeigt, wirkt schon in sich selbst grotesk und nur eine groteske Komödie kann aus ihr Kunst machen. Ruederers Charakterzeichnung ist denn auch die der Groteske, von jedem seiner vielen Menschen zeigt er ganz wenige bestimmte Züge, eben die der sittlichen Verwahrlosung. Stände dieser Welt der Karrikatur die wirkliche Welt gegenüber, so wäre das rechte Gleichgewicht der Komödie da. Ruederer zeigt aber diese wirkliche Welt

nicht. Nun wäre es seine Aufgabe gewesen, die Verzerrungen seiner Menschen trotz aller Schärfe lustig, vielfältig und wirkungsvoll voneinander abzuheben und sie verschieden zu beleuchten, außerdem sie in dem Getriebe einer bunten, raschen Handlung hin und her zu drehen. Der Dichter hat das versucht, die Angst vor den Haberern löst er ja in eine große Heiterkeit auf und läßt zum Schluß alle sittliche Verwilderung mit lautem Gelächter triumphieren.

Die Sehnsucht des Dichters nach der Komödie wird aber durchkreuzt von einem anderen starken Trieb, dem Trieb zu pathetischer Satire und zum erbarmungslosen Realismus. Ruederer lacht kaum über seine Menschen, er überschüttet sie mit seinem ganzen Zorn, mit einem bitteren Hohn, ja zuweilen mit einem schlecht bezähmten Haß, der oft nichts ist als eine leidenschaftliche, enttäuschte Liebe. Menschen, wie die ewig raunzenden Stammgäste, echte Münchner Typen, überflüssige Kreaturen, die kaum eine andere Stadt dulden würde, ohne Leistungen, ohne andere Arbeit als Räsonnieren und Besserwissen beim Frühschoppen, Menschen wie die Liebhaber der Posthalterin und die verkommenen Bauern, Szenen, wie die Verhöhnung des dummen, hilflosen und doch so eingebildeten Münchner Madels durch die Choristinnen, die immer frecher und gemeiner lachen, das sind Meisterstücke seiner Kunst. Aber sie gehören nicht in eine possenhafte Handlung und das wühlende Durcheinander von bitterem Ernst, höhnischem Gelächter und tollem Faschingsspuk macht die Fahnenweihe zu einem Zerrstück. Viele Einzelheiten sind richtig, das Ganze ist beleidigend falsch. Der Dichter zeigt eben nur die antipathischen Hälften und Drittel, aber niemals das ganze Antlitz seiner Menschen.

In ähnlichem Zwiespalt reibt sich der Dichter auch später auf. Er wütet wie ein grimmiger Strafrichter und wäre so gerne ein Aristophanes. Kaum ein Dramatiker hat über seine Kunst und ihre Wirkung so unablässig und ernsthaft nachgedacht wie Ruederer, keiner hat einzelne Steigerungen und Szenen so richtig aufgebaut. Der Bau des Ganzen gelang ihm nicht und konnte ihm nicht gelingen. Von seinen Affekten bewältigt werden und zugleich die Affekte mit überlegenem und schöpferischen Humor ausbeuten, das ist unmöglich. In der Fahnenweihe riß sein feuriges und jugendliches Temperament das Drama durch alle Hindernisse, die Dissonanzen wurden nicht so hörbar und man sah auch darüber hinweg, daß ein fast immer gleichbleibendes Geräusch das Auf und Ab der Steigerung ersetzte. Auch fand man sich mit manchen unerträglich langen Spannungen ab. In den späteren Dramen begann ein qualvolles und erschütterndes Ringen des Dichters mit seinen Themen und Gestalten. Die Arbeit eines halben Menschenalters gehört dem Schmied von

Kochel. Aus einer unübersehbaren Masse von Entwürfen sind einige Szenen geblieben, der Dichter hat aus ihnen die letzte Fassung des Dramas gebaut und erlebte eine schwere Enttäuschung. Leidenschaft und erbittertes Ringen, Begeisterung, Opferkraft, der Zusammenbruch eines sagenhaften und betrogenen Propheten, alles verschwendet an ein stumpfes und unwürdiges Volk und gepreßt in eine im Grunde belanglose Begebenheit, das war der Schmied von Kochel. Der Schwung der ersten Akte verebbte in eine trostlose Erstarrung und in dumpfem Gleichmut. Ob diese Tragödie heute stärker wirken würde als vor einem Jahrzehnt? Ob wir sie als eine Tragödie unsres Krieges empfänden? — Ein drittes Drama, die Lola Montez, zeigt ähnliche Dissonanzen wie die Fahnenweihe. Freilich ist der Dichter viel geschickter, zugleich auch berechnender und kälter geworden. Eine Erfassung des Geistes von 1848 gelang ihm nicht, doch eine Reihe von ausgezeichneten Rollen und Charakterbildern gab der Komödie einen starken Reiz.

Eine Persönlichkeit wie Ruederer ist dem deutschen Drama der Gegenwart eine ungewohnte Erscheinung. Er hat sich im Dienst um die Kunst verzehrt und keine Verlockung trieb ihn von seiner harten und unerbittlichen Arbeit. Erfolg und Geschäft vermochten nichts über ihn. Insofern, als Arbeiter im alten und strengen Sinne, mit der Kraft der Entsagung und einer glühenden Liebe zum Werk, die keine Enttäuschung bezwingen konnte, steht Ruederer neben den großen Meistern des Realismus und sollte für lange Zeit ein Vorbild sein. Wie flüchtig und leicht scheint das Werk manches Begabteren neben dem Seinen! Ruederer ging von München aus und kehrte nach München zurück. Sein letztes und unvollendetes Buch war ein Münchner Roman. Der Dichter hat den Münchner Bürger und Kleinbürger für die Kunst entdeckt, etwa wie Flaubert den französischen Kleinbürger und die französische Kleinstadt fand. Man muß einmal Ruederers Kunst neben die Sternheims setzen, dann weiß man, was Ernst und Leidenschaft ist und was Snobismus. Die sittliche Weitherzigkeit seiner Vaterstadt, oft nichts anderes als träges Gehenlassen und gewissenlose Toleranz gegen Unerträgliches, die unausrottbare Genußsucht, das bequeme Phäakendasein und die ewige Hetz, die Freude an allem Kleinen und Kleinlichen, der Mangel an jedem Schwung und an jedem Sinn für das Stille und Bescheidene, wie grimmig und wie beschwörend hat Ruederer dagegen gekämpft und wie vergeblich!

In einer Szene des Schmieds von Kochel sehen die Münchner belustigt zu, wie ein Jude mit den Insignien ihres früheren Kurfürsten herumtanzt und sie feilbietet. An diese Szene wird mancher von den Verehrern Ruederers im Winter 1918/19 gedacht haben, nachdem Kurt Eisner Ludwig den Dritten

entthront hatte und mit den Gebührnissen eines Herrschers hausieren ging. Sie hatte prophetische Bedeutung. Ruederer blieb es erspart, die Schmach zu erleben, die er für sein München gefürchtet hat. —

Der Bürgermeister einer kleinen bayrischen Stadt wird vom Stadtmagistrat beauftragt, beim Ministerium vorstellig zu werden wegen der Linienführung einer Lokalbahn, die gröblich die Interessen der Stadt verletze. Er kommt zurück, es verbreitet sich das Gerücht, daß er scharfe Worte des Widerspruches gefunden, und man feiert ihn durch Illumination der Stadt, durch einen Fackelzug und Deputationen. Nun aber wird den Bürgern vor ihrem Mut bange. Sie fürchten den Zorn der Regierung, der ihnen vielleicht einträgliche Einkünfte rauben könnte, der Bräutigam der Tochter des Bürgermeisters, ein Assessor, gibt die Verlobung auf, um seiner Laufbahn nicht zu schaden und die Bestürzung wird allgemein. Der Zorn richtet sich zuerst gegen den Redakteur des Stadtblättchens, der am meisten gehetzt hat und ein Zugereister aus Norddeutschland ist, dann gegen den Bürgermeister selbst. Da gesteht dieser ein, daß er ja gar nicht protestiert habe, ein paar belanglose Worte habe der Minister an ihn gerichtet, damit sei die Audienz zu Ende gewesen. Die Stadt atmet auf, wiederum bringt sie dem Bürgermeister einen Fackelzug, Deputationen feiern ihn, die Häuser werden festlich erleuchtet, denn das Stadtoberhaupt war nicht tapfer zur unrechten Zeit. Das Brautpaar findet sich wieder: auch hier wird alles fortgesetzt wie es gewesen ist.

Betrachtet man diese Vorgänge mit den Augen Josef Ruederers, so wird sich grimmiges Behagen einstellen. Das sind ja seine Bayern; über Protestieren, Fackelzüge, Schelten beim Frühschoppen und geräuschvolle Leitartikel geht ihr Mut nicht hinaus. Um der lieben Ruhe willen verlassen sie feige und bereitwillig alle Grundsätze, zu denen sie sich kurz vorher feierlich bekannt und sie sind froh, wenn noch eine Hetz dabei herausschaut. Zu einem Opfer sind sie nicht imstande, eine Mutter läuft dem streberhaften Schwiegersohn noch nach, der ihr Kind schmählich im Stiche ließ und dankt ihm, daß er das Mädchen doch nimmt. Aber Ludwig Thoma — was wir erzählt, sind die Vorgänge in seiner hübschen Komödie, der Lokalbahn — nimmt seine Bayern nicht so tragisch, er verbittert an ihnen nicht sein Leben. Er sieht seine Landsleute wie sie sind, gütig und heiter und derb und gibt ihnen ein lustiges Spiegelbild ihrer Schwäche. Am Ende müssen wir alle lachen, vielleicht ist dies Lachen heilsamer und wirkungsvoller als Zorn und Empörung. Thoma hatte eben die Begabung für die Komödie, die Ruederer sich umsonst ersehnte. Er sah nicht allein die Schwäche, er sah und zeigte auch den unversieglichen Quell der Kraft in seinen Bayern: wortarme Bescheidenheit, tiefes und schlichtes Emp-

finden, Herz und Natur, wo der Norden nur Kopf und Überbildung kennt, das stolze Zutrauen zu sich und einen löwengleichen Mut.

Die Lebensfreude der Bayern hat manche Abstufungen, besonders gern zeigt sie sich als urwüchsiges und derbes Behagen. Der bayrische Bauer freut sich, daß er lebt und daß sein Leben so schön ist. Er freut sich, daß er besser als jeder andre schimpfen kann und daß er beim Handeln die anderen treuherzig übers Ohr haut. An Exemplaren dieser Gattung ergötzt sich Thoma auch gerne. In seinem Schwank Erster Klasse hat er uns zwei prachtvolle Vertreter gezeigt. Am lustigsten stellt seine Medaille, sein erstes Lustspiel und zugleich sein bestes und lebensreichstes, das urwüchsige Volk einer Beamtenschaft gegenüber, die vom Aktenstaub und der Regierung kommt. Der neue Bezirksamtmann möchte seine Klienten, wenn man so sagen darf, kennen lernen und steht ihnen ratlos in steigender Verzweiflung gegenüber. Zu Ehren eines alten Dieners seiner Gattin veranstaltet er aus Anlaß ihres 25-jährigen Dienstjubiläums ein Fest, ladet dazu das Jubelpaar und seine Freunde ein und überreicht ihnen feierlich eine Medaille. Die Bauern fühlen sich ganz am Wirtstisch und benehmen sich dementsprechend. Ein großes Saufen fängt an, das schönste Raufen will sich eben entwickeln. Mitten in diese Szene tritt der Regierungspräsident und überzeugt sich von dem Erfolg seines Untergebenen, der sich leutselig machen wollte. Die Charakteristik der Bauern hier, der Regierungsleute dort, schließlich die der kleinen Beamten, die zwischen beiden vermitteln wollen, könnte nicht reicher an Abstufungen, nicht amüsanter und lebenswahrer sein. Etwas zu viel davon ist in den Einakter gedrängt, so daß die einzelnen Feinheiten sich nicht immer frei entfalten, aber wie gerne schwelgt man in solchem Reichtum. Ein weiches Herz, eine derbe Kraft und eine leichte und feste Hand, ein ausgezeichneter Blick fürs Echte und Unechte und eine leidenschaftliche Liebe zu seiner Heimat, deren Schönheiten und deren Menschen zu schildern er nicht müde wird, mit diesen Gaben war der Mensch und Künstler Thoma ausgerüstet. Sie befähigen eigentlich eher zum Erzählen als zum Drama, und wir halten es für ein gutes Zeichen, daß in Thoma die Liebe zur Erzählung gewachsen ist. Gefahren sind in der Begabung Thomas natürlich auch verborgen. Ein jäh aufflammender Zorn kann gerade einem Dichter wie ihm die Klarheit des Blickes trüben und zu falschen Ausfällen verleiten. Leichte und große Erfolge können ihm unmerklich den künstlerischen Ehrgeiz aus der Hand winden und ihn zu allzu rascher Arbeit verleiten. Lebt der Dichter dazu in einer Zeit, die dem heißblütigen Patrioten keine Ruhe gönnt, die rasches und vielfältiges Eingreifen auch im Künstlerischen will, so werden die Gefahren stärker. Der Dra-

matiker Thoma ist ihnen auch öfter erlegen. Man bringt es nicht über sich, seine hübschen Einakter, wie Lottchens Geburtstag, Dichters Ehrentag und andre zu schelten, weil jeder über sie gerne lacht und heiteren Herzens das Theater verläßt, doch sind sie ohne literarischen Gehalt und erfreuen eher das Publikum der Fliegenden Blätter als das des Simplizissimus.

Nicht so einfach ist die Stellung zu erfolgreichen Dramen wie Magdalena und wie die Moral. Das erste hat einige Szenen, in dem der alte große Thoma plötzlich sichtbar wird. Zum Beispiel die Szene, in der Magdalenas Vater, der alte Bauer, seine ganze Verzweiflung über seine Tochter ausschüttet, die eine Dirne ist und nur die tierischen Triebe kennt. Was für ein Kerl ist dieser Bauer in seiner Rechtschaffenheit, seinem Freiheitsdrang, seinem Trotz, seinem Zorn über seine Schande und seiner Wut über seine Tochter! Aber das Drama hätte nicht Magdalena heißen dürfen. Nicht sie, sondern ihr Vater steht in der Mitte des Dramas und das ganze Schauspiel wäre als Episode in einem Drama am rechten Platz, ein ganzes Drama ist es nicht. Noch lieber läsen wir die ganze Begebenheit als Erzählung.

In der Moral erfreuen und belustigen ausgezeichnete Witze und Einfälle. Ein allzu eifriger Beamter verhaftet eine Dame, in derem gastfreien Hause nicht nur die Spitzen der Behörden verkehren, sondern das außerdem viele angesehene Bürger unter seine Stammgäste zählt, das auch zur Erziehung eines Prinzen beitragen soll. Die Dame droht, sie werde ihre Tagebücher mit dem Verzeichnis ihrer Gäste veröffentlichen. Das ist ein glänzender Vorwurf für einen Schwank und sollte nach französischem Muster mit einem Feuerwerk von Witz und Anspielungen abbrennen, rasch und komisch, so daß man zu lachen nicht aufhört. Ein solches Thema darf aber nicht mit fremden Elementen, z. B. mit Erinnerungen aus feinen Lustspielen und aus Ibsen vermengt werden und bald Zustandschilderung und bald Schwank sein. Thomas erster Akt gehört in ein ganz anderes Stück als sein zweiter. Noch weniger darf das Thema der Anlaß werden für schwerfällige oder zornige sittliche Angriffe, besonders nicht, wenn sie vorbeitreffen. Wir wissen alle, daß in die Sittlichkeitsvereine sich mancher Heuchler drängt, wir alle finden auch Heuchelei und scheinheiliges Laster widerwärtig. Wir wissen aber außerdem, und das scheint der Dichter zu vergessen, wenigstens sagt er es nicht, daß Toleranz in sittlichen Dingen nicht immer ein Zeichen sittlicher Höhe ist, sondern daß Schufte und Schweine diese Toleranz recht gern verkünden. Wir wissen schließlich, daß viele ein tiefes Bedürfnis nach Sauberkeit in die Sittlichkeitsvereine treibt und daß mancher reine Schwärmer und Idealist in ihnen wirkt. Es ist kein gutes Zeichen für ein Volk, wenn seine Dichter diese Sehnsucht

nach Reinheit und nach keuschem Leben nicht glauben und für sie nur höhnische Worte finden. Eine Bemerkung, wie die der Frau Lind in Thoma's Moral: wenn ein junger Mensch mit einem Frauenzimmer sich herumtreibe, die auf der Straße ihre Reize anbiete, so sei das nicht so schlimm, als wenn er Sittlichkeitsvereine besuche, sollte nicht im Ernst fallen. Thoma hätte uns noch viel sagen können. Er kann unsern Bund mit der Heimat unzerreißbarer machen und hat diese Bestimmung auch längst gefühlt. Die Jahre gaben ihm eine wachsende Reife und Güte und eine verklärte Heiterkeit; wie sehr bedürfen wir der Dichter, die lachen und mahnen können gleich ihm!

3

Wenn man die Wirkungen, die von den Dramen Anzengrubers, Ganghofers, Ruederers, Thomas ausgingen, vergleicht mit denen, die den Dramen Hauptmanns, Halbes, Hartlebens, Wedekinds und den anderen beschieden waren, fühlt man sofort einen tiefen Unterschied, der sich aber schwer in Worte fassen läßt. Vielleicht darf man sagen, die Menschen der Heimatdichter sind uns trotz allem lieber und vertrauter, im Grunde wissen nur wir, was sie erleiden und worüber sie jauchzen. Die anderen gehören in eine Welt, die auch anderen Völkern zugänglich bleibt. Wir fühlen auch: in den Menschen der Heimat ruht und dämmert unsere Zukunft.

Als Schönherrs Drama Glaube und Heimat im Jahre 1910 bekannt wurde, war schon dieser Titel ein Zauberwort, bei dem man aufhorchte und sich gefangen gab; dann geschah ein Wunder. Dieses Drama, wie es schien, eine unerbittliche Tragödie ohne Trost, der Verzweiflungskampf eines Volkes, das man um seines Glaubens Willen von der Scholle trieb, das die Väter von den Söhnen, die Frauen von den Männern trennte, in dem die Menschen um alles gebracht werden, was sie sich in langen Geschlechtern erarbeitet haben, das am Ende in ratlosem Mitleid sich über das ganze ungeheure Unglück beugt, das es uns schildert; dies Drama zog im Triumph von einer Stadt zur andren und erschütterte ein Publikum dem man jahraus, jahrein Sensationen, psychologische Grübeleien, Exzentrizitäten und gewagte Zoten vorsetzte. Man fühlte sich wieder frei und rein. Das bessere Selbst des Deutschen war doch nicht im Abgrund versunken, Liebe, Mitleid, Glaube und Opferkraft vereinten wieder Tausende zu einer großen und heiligen Gemeinschaft. Ein Dichter, der solche Wirkungen entfesselt, muß eine ungewöhnlich dramatische Persönlichkeit sein. Das ist Karl Schönherr. Die Dramen, die seinem erfolgreichsten vorangehen, vor allem Erde und Sonnwendtag zeigen einen sehr ernsten, scharf und gespannt beobachtenden und aus vielen Einzelzügen den Menschen mühsam

zusammensetzenden, auf starke Wirkungen bedachten und unerbittlichen Poeten, einen Poeten freilich, der von außen an seine Menschen tritt und sie in ihren Regungen belauscht, aus dessem Inneren aber die Gebilde nicht aufquellen. Das unterscheidet ihn von Anzengruber und ihm fehlt auch dessen sonnige Güte und dessen befreiendes Lachen. Er scheint immer auf der Lauer und gönnt sich keine Ruhe, die Leidenschaft verzehrt ihn und er wird von seinen Konflikten und Katastrophen verfolgt.

Wer wie Schönherr das Wirksame sucht, wird auch gerne das Wesen der Menschen auf Schlagworte und Formeln bringen und die äußere Wirksamkeit der inneren vorziehen. Seine Charakteristik wird die der Bühne, nicht die des Lebens werden. In Glaube und Heimat finden wir alle Beispiele dieser Schlagwortcharakteristik. Diese Bauern kennen nur eine Redensart, ein Stichwort und das bringen sie stets. Der eine heißt der Häuserfraß, er verkündet bei seinem Auftreten jedesmal: „Mein Sohn darf nicht als Vagabund auf die Welt", ein anderer bekennt ebenso oft: „Ich möchte daheim bleiben und wenn meine Frau auch täglich zwei Schüsseln auf meinem Kopf zerschlägt." Der Sohn eines Dritten heißt das „Zuchtstierl", von ihm wird unaufhörlich verlangt, er solle für die gute Rasse sorgen. Sitzleder hat er keines, aber er klettert auf die höchsten Bäume und zerreißt sich andauernd die Hosen. Diese Stichworte sind auch dem Stumpfesten verständlich und lassen ihn nicht los. Man sagt sich ja, daß sie das einfache, auf eine Leidenschaft gestellte Wesen des Bauern nicht übel kleiden könnten, trotzdem wirken sie wie aufdringliche Plakate, die eine innere Leere verstecken sollen und die sich immer vor unsre Augen drängen. — Die Konflikte der Bauern, die in der Stunde der höchsten Not über sich wachsen oder zusammenbrechen, bekennen oder leugnen, sich überwinden und zu erschütternder Größe sich erheben, sind, weil ein leidenschaftlicher Dichter sie mitkämpft, aufwühlend und hinreißend, wenn sie auch manchmal zu grellen, äußeren Effekten ausarten. Ist es denn anders als Zufallstragik, wenn in Glaube und Heimat der einzige und über alles geliebte Sohn des Bauern Rott, der als teuerstes Pfand in der Heimat zurückbleiben soll, in den Mühlbach fällt, unter das Mühlrad gerät und getötet wird? Auch ein Erfolg, wie der von Glaube und Heimat baut sich leider nicht auf reiner Kunst auf. Eine echte Leidenschaft und grobe Theaterwirkungen hatten an ihm gleichen Anteil. Aber diese echte Leidenschaft, die unerbittlich bis ans bittere Ende geht, ist für die Dichtung unsrer Tage ein seltenes Geschenk und ein männlicher und starrer Poet nicht minder.

Glaube und Heimat wurde von dem sonst mühselig und bedächtig schaffenden Schönherr in wenigen Tagen vollendet. Das erklärt ihre unmittelbar

packende Kraft und auch ihren roh und rasch gezimmerten Bau. In späteren Dramen hat sich Schönherr nie wieder so entblößt. Seine Wirkungen sind bedachter, stärker und kunstreicher, seine Dramen auf wenige Menschen und auf das Unentbehrlichste beschränkt und seine Wirkungen bis auf das letzte Wort treffsicher. Aber die Mischung von Theatertum und Leidenschaft ist geblieben, die Liebe fehlt seinen Männern und Frauen auch heute noch, sie verzehren sich in Begierde und gönnen sich keine Ruhe.

Wir haben schon gehört, was für Max Halbe Westpreußen, für Sudermann Ostpreußen und für Gerhart Hauptmann Schlesien bedeutete. Die stärksten künstlerischen Kräfte strömten ihnen aus ihrer Heimat zu. In Niederdeutschland, in Mecklenburg erstand auch ein dramatischer Dichter der Heimat: Fritz Stavenhagen. Die Güte und der Humor Fritz Reuters, der Mut und die sonnige Liebe Anzengrubers schienen in ihm neues Leben zu gewinnen. Nach hartem Kampf drang der Mittellose, von Otto Brahm erkannt und gestützt, endlich ans Licht, mitten im Aufstieg wurde er abgerufen. Mit Emil Rosenow und mit ihm wurden dem volkstümlichen neuen deutschen Drama seine schönsten Hoffnungen entrissen. Dramen wie de Dütsche Michel und Mutter Mews kann man nicht ohne tiefe Wehmut lesen. Welche Verheißung!

Auch im Drama der Heimat war der neuen Dichtung in Deutschland keine Vollendung gegönnt. Die hellsten Sterne stürzten, andre bogen von der Bahn der Heimat ab und zogen die Straße nach dem andren Deutschland, wo sie viele Weggenossen fanden. Wieder andre erschöpften sich in vergeblichen Kämpfen, wieder andre suchten die Heimat, nicht weil ihr Herz sie dahin trieb, sondern weil sie ihnen Erfolg schaffen sollte. Aber welche künstlerische Kraft in diesem Boden noch des Erweckers harrt, auch für das Drama, das zeigten die Heimatdichter der neuen Zeit unsrem Geschlecht, freilich müssen wir uns zu rechter Zeit darauf besinnen, daß hier unser Kaisertum liegt.

Die entfesselte Lyrik

Beim Drama behaupteten vor einem Menschenalter Arno Holz und Johannes Schlaf: in Deutschland sei nur ein Nichts da. Beide sahen freilich nicht die dramatische Kunst, die aus dem alten kräftigen Boden Bayerns und Österreichs blühte. Die Kunst Hebbels und Otto Ludwigs blieb ihnen ebenso verborgen, und in ihr schlummern noch Schätze genug für unser Drama der Zukunft. Aber weite Strecken Deutschlands waren wirklich leer, eine dramatische Ernte war dort nirgends zu sehen.

Bei der Lyrik sah es, wie wir schon meldeten, nicht viel verheißungsvoller aus. Gütige und liebenswerte Begabungen wie Martin Greif und Heinrich von Redern fanden bei den Jüngsten Anerkennung. Heinrich Leuthold wurde schwärmerisch gefeiert: diese klangvolle und etwas leere Kunst sammelte um sich Bewunderer, weil Leuthold, dem Irrsinn nahe, nicht ohne große Geste den verkannten Genius spielte und in Trunk und Elend verkam. Über Conrad Ferdinand Meyers Lyrik sah seine Zeit hinweg. Uns gilt er als einer der Wenigen, die in unfruchtbarer und unheiliger Zeit das heilige Feuer der Kunst hüteten. Seine Verse bildeten sich in unablässiger und wahrer Arbeit, er strebte in reinem Eifer nach der schönen Form, suchte für tiefe Erlebnisse den großen und klassischen Ausdruck und ordnete seine Gedichte bedächtig, bis sie als ein schön und leicht gegliederter, beziehungsreicher Kosmos vor ihm standen.

Sonst war auch in der Lyrik Leere und Epigonentum ringsum. Nirgends neue Töne, neues Suchen, neuer Ehrgeiz; ein bequemes Verharren in alten Formen, eine Poesie für die heranwachsenden Töchter des Bürgertums und die Fliegenden Blätter. Merkwürdig, daß der Strom der deutschen Lyrik so versanden und daß solche Erschöpfung über Deutschland sich verbreiten konnte! Beim Drama hat man immer die Empfindung: trotz allem unvergleichlichen Reichtum an schöpferischer Begabung und an merkwürdigen Persönlichkeiten ist es im tieferen Sinn doch in Deutschland noch nicht heimisch, es wurde noch nicht aus unserem ganzen Geist geboren. — Oder: das aus unserem Geist aufstrebende Drama hat noch nicht die höchste Kunst erreicht. Wir warten noch immer auf den großen Tag, an dem deutscher Geist und deutsches Drama zur Einheit verschmelzen. Aber die Lyrik ist seit langen Jahrhunderten deutscheste Kunst und ist Blut von unserem Blut und ist mit der Musik im Wettkampf oder

aus der Musik geboren, und welches Land geht in der Musik auf wie Deutschland? In welchem anderen Land schuf die Musik die edelste Geselligkeit? Wo sonst umschlingt das goldene Band der Töne von Geschlecht zu Geschlecht den Kreis der Freunde, die übermütige Jugend, die sonntägliche Familie, wo verklärt sie schöner den Feierabend und die Wanderfreude? Wer deutsche künstlerische Überlieferung lebendig sehen und die feinsten Schwingungen des künstlerischen Verständnisses in einer andächtigen Gemeinde spüren will, der besuche einen Abend deutscher Kammermusik. — Es war eine dem deutschen Wesen recht entglittene Zeit, die ohne Lyrik so lange sein und diesen Mangel so wenig fühlen konnte: um so stürmischer war dann die Rückkehr.

Im Drama kam Arno Holz zur rechten Zeit. Er weckte die schlafenden Begabungen und den Drang nach Wahrheit und Leben, unter dem sein Geschlecht stand. Unter seinen bedächtigen Händen verwandelte sich eine mächtige Sehnsucht in ernste und schlichte dramatische Szenen. Ihn traf dann das Los manchen Entdeckers. Die Zeit lief stürmisch über ihn weg und man wunderte sich, daß er mit unwandelbarer, echt deutscher Liebe gerade der Kunst zugetan blieb, und ihr bis in das letzte und feinste Geäder nachging, die er entdeckt hatte. Dramen wie seine Sonnenfinsternis (1907) und sein Ignorabimus (1913) sind viel männlicher als seine Jugenddramen, reicher beobachtet, feiner verwebt, jedes Wort hin und her gewendet. Aber man ließ sie unbeachtet liegen, obwohl gerade angehende Poeten und ernsthafte Spielleiter immer noch sehr viel aus ihnen lernen könnten.

Holz glaubte nicht nur das neue Drama, er glaubte auch die neue Lyrik ins Leben gerufen zu haben. Doch als seine beiden Bändchen Phantasus (1898) und Revolution der Lyrik (1899) erschienen, war die neue Lyrik fast ein Jahrzehnt da, ja sie hatte ihre erste Jugend schon hinter sich. Liliencron, Nietzsche, Dehmel, George waren bekannte Namen und leidenschaftlich umkämpfte Größen.

Trotzdem bleiben die Gedanken und Verse von Holz auch heute nicht ohne lebendiges Interesse. Sei es, daß sie uns oft besser als das Werk der Meister selbst Sehnsucht und Wollen der neuen Lyrik klar machen, sei es, daß sie ihre Leitsätze besonders nachdrücklich prägen oder besonders folgerichtig in Verse verwandeln und damit die Angriffsflächen für das entgegengesetzte Wollen und Können anderer, größerer Erneuerer der Lyrik schafften.

Gedanken und Credo von Arno Holz waren bei der Lyrik ungefähr die gleichen wie beim Drama. Sie wandten sich mit ganzer Schärfe gegen alles Überlebte und Unwahre. Darum wollten sie aus der Lyrik Klang und Reim, Melodie, Versmaß, Strophen und strophische Künste für immer verbannen.

Als einzige künstlerische Macht, die das Wesen der Lyrik forderte, wurde der Rhythmus anerkannt, der ungebändigte Rhythmus, der sich jedem Gefühl anschmiegt und jedes Gefühl wiedergibt und der das ganze Dasein umspannt, in seiner kosmischen Weite, in seiner herben und engen Alltäglichkeit, in seinem Stammeln und Lallen und in seinem absurden und quälenden Widersinn, in seinem unsäglichen Elend und seiner überwältigenden Größe. Dieser Rhythmus war die Natur und war die Freiheit.

Irrtum und Wahrheit in diesen Sätzen sind heute leicht zu greifen. Rings um Arno Holz war der Materialismus, ein verstofflichtes und verhirnlichtes Zeitalter, wie Stefan George es ausgedrückt hat. Dies war taub geworden gegen die Wunder und die Wahrheit des Klanges, jene Wunder, die in Deutschland zuletzt die Romantik ganz erfüllt hat. Sie verwaltete dabei nicht nur ein altes Erbe, sie sah, daß schon ihrem Geschlecht das Gehör für lyrischen Klang und Melodie, für lyrischen Rhythmus und Komposition zu entschwinden begann, und versuchte noch einmal, es festzuhalten. Arno Holz wußte nicht mehr, welche magische, beschwörende, verlockende und visionäre Gewalten seit Jahrtausenden aus dem Klang aufstiegen. Weil er den Klang nicht hörte, besaß er auch kein Ohr für Reim und Melodie. Ihn reizte das Leere und Überlebte darin; das war in seinen Tagen begreiflich, ein Kampf gegen seelenleeren Klingklang war ein Verdienst. Holz sah jedoch nur das leere Gehäuse. Wer aber den Gehalt von Sonne und Wonne, von Herz und Schmerz, von Liebe und Triebe im eigenen Wesen und eigenen Schicksal neu und stark empfindet, in dessen Gedichten werden sogar diese Wortpaare wieder als Reime erscheinen dürfen, und nicht leer und abgegriffen klingen. Ein neues hinreißendes Gefühl und ein eigenes schöpferisches Vermögen können auch diesen erstarrten Gebilden eine neue und junge Seele einhauchen. Der Reim muß nur den rechten Herrscher finden, selbst darf er nicht herrschen. Und daß jedes Versmaß und jede Strophe und jede Strophenform ihrer eigenen tiefen und geheimen Bestimmung folgt, fühlt der große Dichter, manchmal gelingt es ihm auch, diese Gesetze in Worte zu fassen. Uns hat das Goethe nicht umsonst gepredigt, Arno Holz hat es wieder überhört, sein Ohr und sein Blick blieben starr auf die Gegenwart gerichtet. Im Drama hat er gezeigt, wie fein sein Gehör war, wenn es die Sprache seiner Umwelt zu erlauschen galt — er wollte die Sprache wiedergeben wie sie war, und setzte daran die Arbeit eines Lebens. Aber das Sein ist in der Kunst eben nicht das Ganze; Sein, Form und Wirken sind ihre Dreieinigkeit.

Ein Geschlecht, das wie das Geschlecht von 1890 alles um sich wanken und werden fühlt, das in sich das ganze gärende, überströmende, bittere und trost-

lose Dasein trank, das mußte es gewaltsam zum Rhythmus drängen. Gerade den Rhythmus hatten die Gedichte der Alten ganz verloren, gerade dieser Verlust — sie selbst fühlten ihn kaum — war der untrüglichste Beweis ihres Verfalles und ihrer stumpfen Trägheit. Die Wiederkehr des Rhythmus war, fast wie in den Zeiten des Sturmes und Dranges und in den Zeiten des jungen Goethe das Zeichen der Wiederkehr der Lyrik. Im freien Rhythmus fanden, ohne voneinander zu wissen, Liliencron und Dehmel und Nietzsche den Vers, und aus dem Rhythmus schuf Arno Holz seine Lehre.

Die deutsche Dichtung der neuen Zeit durchklingt immer wieder eine unlösbare Dissonanz: hier die Sehnsucht nach allen elementaren schöpferischen Gewalten und nach aller überströmenden Fülle des Seins, dort schwache und zarte, überbildete und lehrhafte Menschen. Im Drama findet die Kunst von Holz die ihr bestimmte Form, wenn sie mit behutsamer Gründlichkeit gerade das Unscheinbare und Ärmliche wiedergibt und differenziert, wenn sie, mitleidend, in den schlichtesten Tönen sprechen und auch das trostloseste Leiden durch ihre Liebe verklären darf. Auch in der Lyrik sind die feinen, mitleidenden Töne seine ergreifendsten:

In meinen grünen Steinwald scheint der Mond.
  In seinem Licht
sitzt ein blasses Weib und singt
von einem Sonnensee,
von blauen Blumen,
von einem Kind, das Mutter ruft!

Hier weht kein Halm,
kein Vogel fliegt,
kaum schlägt das Herz.

Müde fällt die Hand ihr übers Knie
  in ihrer stillen Harfe
  glänzt der Mond. (Soergel 541.)

Und: Über die Welt hin ziehen die Wolken
Grün durch die Wälder
fließt ihr Licht
  Herz, vergiß!

In stiller Sonne
webt linderndster Zauber,
unter wehenden Blumen blüht tausend Trost.
  Vergiß! Vergiß!

Aus fernem Grund pfeift, horch, ein Vogel . . .
Er singt sein Lied
Das Lied vom Glück!
Vom Glück.

Schon diese Proben zeigen: im Reichtum und in der Abwechslung liegt die Stärke des Rhythmus von Holz nicht. Die schwermütige Wiederkehr der gleichen rhythmischen Gebilde oder die Wiederholung der gleichen Worte, ihr sanftes Schwellen und Sinken sind ihr Zauber. Damit kommen sie der Strophe nah, eigentlich sind sie von ihr kaum zu unterscheiden. Gegen ihren Willen huldigen sie derselben alten Form, die Holz leidenschaftlich zertrümmern wollte. Auch der alte Klang der Romantik, ihre Sehnsucht und ihre blaue Blume schweben in diesen Versen wieder heran. Statt des Endreims stellt sich unwillkürlich der Stabreim ein (Wald, Wolken, Wälder, webt, wehender; tausend Trost), und wir entbehren den Endreim selbst nicht, weil in den Versen die Sehnsucht klingt und singt und der Reim ja kaum etwas anderes ist, als die Bindung des Klangs. Wir wissen, daß Holz von der Romantik und vom alten Volkslied kam. Seine ersten Verse waren ein äußerer Nachhall der alten Weisen. Nun hat er, ohne es zu wissen, das Wesen der romantischen Sehnsucht in seiner Sehnsucht gefunden und singt schüchtern sein Lied: das Lied eines Geschlechts, das seinen eigenen Rhythmus sucht, seine eigene Not fühlt, dessen Kunst doch die alte deutsche Kunst bleibt, das die Schlichtheit und die zarte gefühlsame Scheu der Alten auch nicht vergaß.

Auf der Leier von Arno Holz werden noch andere Töne angeschlagen. Im Cyklus Phantasus findet sich diese Versreihe:

> Im Tiergarten, auf einer Bank, sitz ich und rauche;
> und freue mich über die schöne Vormittagsonne.
> Vor mir, glitzernd, der Kanal:
> den Himmel spiegelnd, beide Ufer leise schaukelnd.
> Über die Brücke, langsam Schritt, reitet ein Leutnant.
> Unter ihm
> zwischen den dunklen, schwimmenden Kastanienkronen
> pfropfenzieherartig ins Wasser gedreht
> — den Kragen siegellackrot —
> sein Spiegelbild.
> Ein Kuckuck
> ruft.

Eine andere Versreihe lautet:

> In rote Firsternwälder, die verbluten,
> peitsch ich mein Flügelroß.
> durch!
> Hinter zerfetzten Planetensystemen, hinter vergletscherten Ursonnen,
> Hinter Wüsten aus Nacht und Nichts
> wachsen schimmernd neue Welten — Trillionen Krokosblüten! -

In einer anderen grotesken Vision wird der Dichter um eine rote, glühende Eisensäule, die mit spitzen Glasscherben und Schermessern gespickt ist, an unsichtbaren Ketten, während er gefoltert Hosianna brüllt, langsam bis in den Himmel rauf und runter gedreht, bis er in siebenmal siebzig Ewigkeiten „Matsch" ist, geläutert, eine selig verklärte Liebigbüchse. Nur ein letztes Knöchelchen ist übrig geblieben, mit dem darf er schluchzend an die Pforte des Paradieses klopfen und Gott, den sehr herrlichen, gnädigen, gerechten, allgütigen, der die Kurbel drehte und die Rasiermesser wetzte, preisen (Soergel 543).

Das Durcheinander von sanftem Frühling, Alltag, Trivialität, wilder und stürmender Phantasie, unerträglichem Leiden und absurden Traumvorstellungen ist in diesen Versen Absicht. Es soll eine Spiegelung von Kosmos und Leben sein in ihren herzzerreißenden Gegenklängen. Die Zeitgenossen fühlten in diesen und ähnlichen Phantasien den Durst nach Wahrheit und die Qual der vergeblichen Sehnsucht. Auch uns klingt in dem Gewirr dieser Töne tiefes und schmerzliches Sehnen immer noch erschütternd entgegen, es hämmert darin der Herzschlag der Zeit. — Eine Versreihe wie „den Himmel spiegelnd, beide Ufer leise schaukelnd" war damals ein Labsal: auch wir lassen sie gern gelten. Es ist bester Arno Holz, ein kleines Meisterstück eines sanften lebendigen Rhythmus, der aus feiner widerklingender Wahrnehmung aufsteigt und in dieselbe Wahrnehmung zurückgleitet. Doch das wahllose Nebeneinander von Form und Unform, die Unverschmolzenheit der einzelnen Worte und Verse, die rohen Übertreibungen, die man seinerzeit als Äußerungen der Kraft pries, sind nur den Zeitgenossen, nicht mehr uns zu Dank gedichtet, wenn es uns auch fast rührt, wie anspruchslos vor einem Menschenalter die Freude über die deutsche Lyrik sein konnte. Kein großer, unwiderstehlicher Strom, kein überquellender und toller Reichtum reißt in diesen Phantasien die einzelnen Stücke mit sich: Unform und Rohstoff und Form und Rhythmus, Prosa und Wissenschaft und kosmische Phantasien stehen in abstoßendem Durcheinander, unbeholfen und gequält, vor uns. Vormittagsonne, Leutnant, siegellackrot, pfropfenzieherartig ins Wasser gedrehtes Spiegelbild, Firsternwälder, Planetensysteme, gehören, sei es in die Sprache des Umganges, sei es in die Nomenklatur der Wissenschaft, aber nicht in die Dichtung. Noch weniger gehören zu ihr Requisiten des Haushalts oder der Toilette, wie Liebigbüchse und Rasiermesser. Und Poesie ist intensive Steigerung: weder quantitative Vermehrung, noch widerwärtige Beschreibung und Häufung einzelner Qualen. Millionen und Trillionen wären in Finanzromanen, nicht in kosmischen Phantasien am rechten Platz, und den Weg zu Hölle und Paradies pflastern keine modernen Ingenieurkünste und auch keine Scherenschleiferstücke.

Der Naturalismus im neuen deutschen Drama entpuppte sich uns als wunderliches und widerspruchsvolles Gebilde. Noch seltsamer sind die Werdestunden der neuen Lyrik. Was himmelstürmend und revolutionär sich gebärdet, erscheint als ein seltsames Gemisch von ewig alter und junger deutscher Sehnsucht mit Unkunst und erklügelter Unzulänglichkeit. Das Künstlerische ist schüchterne Wiedergeburt des alten romantischen Naturgefühls und des zarten Mitleids. Gerade jener „geheime Leierkasten", den die Nervosität des Neuerers Holz aus jedem schönen Vers klingen hörte, klingt wieder in seinen Weisen. Geschichtlich gesehen kündet sich außerdem das große kosmische Gedicht und die leidenschaftliche Abrechnung mit der Zeit, der trotzige Ruf nach Wahrheit in den stammelnden Versen von Holz an, — jene Kennzeichen unsrer großen neuen Lyrik. Für Können und Kunst war seine Hand zu schwach, doch Arno Holz hat gewollt und geahnt und ihn erschütterte vor anderen der Rhythmus des neuen Lebens. Freilich, im Drama war er der erste und der bahnbrechende Pfadfinder, in der Lyrik hätten die andern den Weg auch ohne ihn gefunden. Zudem schritt auch Holz im Gefolge eines Andern, Größern, dessen Weltgefühl und dessen Rhythmus freier und stürmischer, unverbildeter und auch hemmungsloser waren, im Gefolge des Amerikaners Walt Whitman.

Wer jemals Amerika betrat, den überwältigte der unbedingte Glaube des Amerikaners an die Gegenwart und an sich selbst. Dies weite Land jubelt dem diesseitigen Leben zu, das gigantisch ringsum sich aufreckt. Die Gegenwart ist ihm die tägliche Offenbarung des mächtigsten Geschehens und dies Geschehen faßt und treibt und peitscht und hebt die ganze jugendstarke Menschheit. Eine naive, entwaffnende Zuversicht, millionenhaft vervielfältigt, eine großartige und gastfreie Duldsamkeit gegen jeden Arbeitenden, das Bewußtsein unermeßlicher Schätze und einer unerschöpflichen Natur, eine immer wache Tatkraft, fortwährend sich entladend, jeden Nerv stählend und spannend, diese Merkmale Amerikas haben in Walt Whitman ihren ersten und gläubigsten Propheten gefunden. Die raschen und sichtbaren Ergebnisse, die der Amerikaner in endloser Folge als Früchte seiner Arbeit sieht und die einen Kontinent von unübersehbarer Breite besiedeln, riesenhafte Bergwerke, Werften, Stahl- und Kupfermassen, endlose Eisenbahnen, Millionenstädte, dies Alles wachsend und wachsend: sind das nicht Tatsachen und Beweise einer neuen unerhörten Welt, und scheint vor ihrem Antlitz unser alter Kontinent nicht jämmerlich zusammenzuschrumpfen? Diese Jugend und diese Zukunft, diese Kraft und diese Arbeit, diese Natur und diese Freiheit verkündete Whitman. Dabei gehörte gerade sein wahlloses Durcheinander, seine Verherrlichung des Durchschnitts nach Amerika. Kein Wunder, daß die von ihm entdeckte Welt auch das alte Europa

fortriß — voran unser Deutschland, das für andere Völker immer gläubig sich begeistert — daß sie als Offenbarung neuen Lebens und neuer Menschheit galt.

Wir haben unterdessen allerdings erfahren, daß in Amerika auf Kosten der Vergangenheit und Zukunft der Gegenwart geopfert wird. Ein Land, das nur die Bewegung will, beraubt sich aller unersetzlichen und ewigen Kräfte, die aus der Ruhe strömen: wir dürfen ebensowenig ganz in den Tag versinken wie ganz in die Nacht. Ein riesenhafter wirtschaftlicher Anschwall erstickt das geistige und künstlerische Gedeihen und jede in tieferem Sinn hervorragende Individualität. Die Kunst gehört aber dem Besonderen. Wer ihr die Aufgabe zuweist, den großen Durchschnitt der Menschheit, alle Tausende und Übertausende der Amerikaner zu feiern, verurteilt sie zum Nichts: Millionen von Nullen steigern nur die Nullheit und entfernen sie immer weiter von der Eins. Amerika bleibt ein Land der Breite, nicht der Tiefe; ein Land der gegenwärtigsten Gegenwart, ist eine Land ohne Zukunft und insofern ein Land der begrenztesten Möglichkeiten.

2

Klingling, bumbum und tschingdada,
Zieht im Triumph der Perserschah?
Und um die Ecke brausend bricht's
Wie Tubaton des Weltgerichts,
Voran der Schellenträger.

Brumbrum, der große Bombardon,
Der Beckenschlag, das Helikon,
Die Pikkolo, der Zinkenist,
Die Türkentrommel, der Flötist,
Und dann der Herre Hauptmann.

Der Hauptmann naht mit stolzem Sinn,
Die Schuppenkette unterm Kinn,
Die Schärpe schnürt den schlanken Leib,
Beim Zeus: es ist kein Zeitvertreib,
Und dann die Herren Leutnants.

Zwei Leutnants, rosenrot und braun,
Die Fahne schützen sie als Zaun,
Die Fahne kommt, den Hut nimm ab,
Der bleiben treu wir bis ans Grab!
Und dann die Grenadiere.

Der Grenadier im strammen Tritt,
In Schritt und Tritt und Tritt und Schritt,
Der stampft und dröhnt und klappt und flirrt,
Laternenglas und Fenster klirrt,
Und dann die kleinen Mädchen.

Die Mädchen alle, Kopf an Kopf,
Die Augen blau und blond der Zopf,
Aus Tür und Tor und Hof und Haus
Schaut Minne, Trine, Stine aus,
Vorbei ist die Musike.

Klingling, tschingtsching und Paukenkrach,
Noch aus der Ferne tönt es schwach,
Ganz leise, bum bum bum bum tsching.
Zog da ein bunter Schmetterling
Tschingtsching, bum, um die Ecke?

Das ist das berühmte Gedicht von Detlev von Liliencron Die Musik kommt. Wir geben der Versuchung nach, diese Verse schulmäßig zu zerlegen." Eine

Kompanie Soldaten, von Musik begleitet, marschiert vorüber. Der Dichter sieht zu und hört zu, als begeisterter Künstler und als begeisterter Soldat zugleich: so hat er seine Kompanie auch einmal geführt. — Die schallnachahmenden Laute selbst beginnen und beschließen das Gedicht: klingling, bumbum, tsching da da; brum brum; klingling tschingtsching — bum bum bum bum tsching — tschingtsching bum. Die Laute, die den Schall der Instrumente und Musikanten nachbilden, steigern und verbreitern die starken und bunten Lautbilder: Tubaton, Bombardon, Beckenschlag, Helikon, Pikkolo, Zinkenist, Türkentrommel, Flötist und am Ende Paukenkrach. Am Ende jeder Strophe fällt der reimlose Vers durch besonders scharfen, markigen gleichmäßigen Rythmus auf: voran der Schellenträger / Und dann der Herre Hauptmann / Und dann die Herren Leutnants / Und dann die Grenadiere / Und dann die kleinen Mädchen / Vorbei ist die Musike / Tschingtschingbum um die Ecke. — Die Strophe in der Mitte — sie gilt der Fahne — klingt noch marschmäßiger als die anderen: Zwei Leutnants / rosenrot und braun — Die Fahne kommt / den Hut nimm ab — der bleiben treu wir / bis ins Grab. — Im Schall der Musik marschiert der Grenadier: in strammem Tritt, in Schritt und Tritt und Tritt und Schritt, das stampft und dröhnt und klappt und flirrt, Laternenglas und Fenster klirrt: der eherne Gleichtritt, die gesammelte Kraft, die kriegerische Zucht des preußischen Marsches hallen in diesen knappen und malenden Worten, in dem anschwellenden Wechsel und im harten und hellen Spiel der Vokale und Konsonanten. Dies Bild gebändigter vaterländischer Stärke und Jugend, in seinem farbigen und hinreißenden Lärm, seinem Brausen und Verklingen verstärken dann noch andere Lautmalereien: Triumph, Perserschah; brausend brichts, Weltgerichts; Schuppenkette **u**nterm **K**inn; **Sch**ärpe **sch**nürt; beim **Z**eus, **Z**eitvertreib; **r**osen**r**ot; **K**opf an **K**opf; **b**lau und **b**lond; das A**u**ge bla**u** und blo**n**d der **Z**opf; **T**ür und **T**or; **H**of und **H**aus; **M**ine, Tri**ne** Sti**ne**, Musike; bun**ter** Sch**m**et**ter**li**ng**. In der vorletzten Strophe, die uns die Mädchen in die Straßen, Türen und Fenster zaubert, reihen sich viele einsilbige, wenig zweisilbige und nur ein dreisilbiges Wort aneinander: sie erhöhen Tempo und Leben und klingen in einem verliebten Seufzer „vorbei ist die Musike" aus. — Wie oft hat uns der Ton vorbeiziehender Militärmusik von den Büchern gelockt und wie oft sind wir neben den Soldaten hergelaufen. Der ganze brausende Klang und das junge, kriegerische Glück tönen nun in den Strophen des Dichters auf, alle Einzelheiten und das Ganze: der Schellenträger, die Musikanten, der Hauptmann, die Leutnants und die Fahne, die Grenadiere, die aus allen Gängen und Zimmern laufenden, der Musik verzückt nachstarrenden Mädchen, bis auch der letzte Klang verhallt und das bunte

Wunder vorüber ist. — Ein kühler, gewissenhafter Kritiker wird auch gegen dies Gedicht Einwände erheben. Einzelne Verse seien matt und leer, auch süßlich und unklar: der Hauptmann naht mit stolzem Sinn / Zwei Leutnants rosenrot und braun. — Inwiefern ist es kein Zeitvertreib, wenn die Schärpe den schlanken Leib schnürt, was bedeutet es, daß die Leutnants die Fahne als Zaun schützen? — Andere Worte seien als Klang gut, als Vorstellung und Bild weniger gut. Wer denkt bei den Klängen eines preußischen Militärmarsches an den Triumph des Perserschahs oder gar an Zeus und die alten Griechen? Seit wann zieht ein bunter Schmetterling um die Ecke? Schließlich wird der Dichter des Rhythmus nicht immer Herr, noch dazu an besonders hörbarer Stelle. Kein Soldat wird der Herre Hauptmann sagen, Herre ist eine archaische, uns geziert klingende Form. Umgekehrt ist die Form Musike statt Musik norddeutsch und vulgär und stimmt also zu dem Sprachschatz von Mine, Trine und Stine, aber nicht zu dem gehobenen Ton der andern Strophen. — Doch diese Verstöße haben etwas Kavaliermäßiges, sie scheinen die Liebenswürdigkeit des Dichters zu erhöhen, und wer nur sie hört und sieht, steht vor dem Gedicht wie ein ärgerlicher Nörgler und Besserwisser.

Man hat gegen Liliencron eingewendet, daß seine Kunst weder originell noch neu sei. Überall spüre man die Abhängigkeiten, sei es von den Balladen Fontanes, sei es von den Gedichten Storms und Mörikes, von den wilden Klagen Lenaus, von der feinen Poesie Martin Greifs, und vor allem vom Volkslied. Auch hat man gesagt, dieser Dichter werfe Gutes und Schlechtes, Eignes und Entlehntes, Künstlerisches und Triviales roh nebeneinander vor uns hin. Oder: seine Verse seien militärische Meldungen, abgehackte Worte und Sätze, Momentbilder und scharfe Aufnahmen, doch keine durchgearbeitete und eingeschmolzene Kunst. Liliencron improvisiere, er dichte nicht, ihm fehle gegen sich und andere jede Kritik. Das fortwährende Ändern an seinen Gedichten sei kein strenges und ernstes Feilen, sondern ein Zeichen künstlerischer Unsicherheit. Vor jeder größeren Arbeit hätte Liliencron versagt: nicht einmal der Ballade sei er mächtig geworden, keinen Auftrag zu einem festlichen Weihgedicht habe er ausführen können, geschweige denn, daß sein kunterbuntes Epos Poggfred oder andere Versuche ernster zu nehmen wären. Wie oft reiße er uns in seinen längeren Gedichten aus schönen und leidenschaftlichen Stimmungen in den unbeträchtlichsten Alltag oder in abstoßende Geschmacksverirrungen. Manche seiner Schildereien, besonders wenn sie den Eindruck der modernen Technik oder der Großstadt oder der Eisenbahn wiedergeben wollten, streiften dicht an die Moritat oder an die Schauerballade. In Liliencron einen Erneuerer der Lyrik zu sehen oder ihn gar als den größten

lyrischen Dichter Deutschlands zu preisen, den das Vaterland habe verkommen oder verhungern lassen, sei geschmacklos. Liliencron sei im Leben ebenso haltlos gewesen wie im Dichten, Geld sei ihm unter den Fingern zerronnen und Hilfe sei immer vergeblich geblieben. Im besten Fall sei er ein Nachtöner alter Weisen, niemals ein Führer zu neuen Zielen.

Kritiken wie diese darf man nicht ärgerlich beiseite schieben. Die Wissenschaft sollte ihren Winken folgen. Liliencrons Abhängigkeit von seinen Vorbildern, seine Umdichtungen, sein Stil und Unstil wurden noch nicht so eingehend in ihren Besonderheiten erfaßt und geschildert, wie sie es verdienten. Trotzdem bleibt eine Kritik, die wiederum weiter nichts weiß als solche Einwände, ein Musterbeispiel jener Schulmeisterei, die im einzelnen Recht und im Ganzen doch Unrecht hat. In Liliencron erschien, ganz unerwartet, wieder eine Persönlichkeit in der deutschen Lyrik, ein ganzer Kerl mitten in einer zerbrochenen, gespaltenen und zergrübelten Zeit, ein Mann, der Tod und Teufel trotzte und der Mut hatte, er selbst zu sein, ja der, trotz aller guten und bürgerlichen Vorsätze, nicht anders sein konnte, als er eben war; bezwingend in seiner Natürlichkeit und unmittelbaren Frische. Ein Abenteurer mitten in einer philiströsen und gesitteten, bürgerlichen, bürokratischen, leisetretenden, profitgierigen Umwelt, geschaffen für Krieg und Jagd, für Spiel und Liebe, wahllos nach jedem bunten Spielzeug greifend, toll durch das Leben stürmend und wieder gütig und weich bis zur ehrlosen Schwäche, frei und stolz bis zum letzten Herzschlag, unfähig, sich unterzuordnen, sich zu sammeln und zu beherrschen. Um die Wende des 19. und 20. Jahrhunderts erschien plötzlich ein Stürmer und Dränger nach Art von Gottfried August Bürger, ihm auch verwandt in seiner ganzen Unausgeglichenheit, besser noch, es erschien ein Landsknecht oder Ritter oder Jäger von dem Schlag, den unser deutsches Volkslied unsterblich machte. Darum erwachte in Liliencron auch das Volkslied zum neuen Leben. Der Dichter selbst nannte sich stolzer einen Cincinnatus „meinen Jungen im Arm, in der Faust den Pflug, und ein fröhlich Herz und das ist genug, frei will ich sein".

Vergessen wir doch nicht, wie weit die Zeit um 1890 sich der Lyrik entfrembet hatte! Sie besaß noch nicht die Kraft, eine hohe und reine Kunst zu würdigen. Es half nichts andres, man mußte eben wieder von vorn anfangen: ungeberdige, krasse, bisweilen rohe Formen galten schon als Dichtung. In solchen Epochen ist ein Dichter wie Liliencron ein seltenes Geschenk, fast ein Wunder. Das Wilde und das Unausgegorene, das Stürmische und das Kindliche an ihm rissen der Zeit die Binde von den Augen. Unkritischer und unbedächtiger, aber leidenschaftlicher und hinreißender als der grübelnde Arno Holz oder der

zarte Gerhart Hauptmann, erfolgreicher auch als die besonnenen, unverdrossen kämpfenden Maler seiner Jahre, als Liebermann, Leibl und Uhde, führte Liliencron die Kunst wieder mitten in Licht und Luft, in die große und freie Natur. Wohl brachte er in großen und rohen Flecken seine Farben auf seine Leinwand, er war nicht sehr wählerisch. Aber die Leuchtkraft seiner Töne war so stark, daß sie seine Mängel und Schwächen übertönte. In seiner Kunst durfte Lärm sein, blitzender und fröhlicher, brausender und klirrender Lärm. Und Liliencron war ein Patriot. Als junger Leutnant war er 1870 dabei gewesen; weil er den ganzen Ernst des Krieges kennen gelernt, war ihm jedes Hurrageschrei zuwider. Aber den Kopf behielt er oben, mochte ihn alle Lumperei und Feigheit seiner Gegenwart noch so stark entrüsten. Den frischen Glauben an sein Deutschland verlor er ebensowenig wie die kindliche Freude am Leben. Durch seine Adjutantenritte wurde Liliencron der Sänger des deutschen Krieges, und wenn er Krieg und Jagd, Spiel und Liebe als seinen Sternen folgt, wird seiner Art die schönste Erfüllung.

Wir geben hier einige Proben Liliencronscher Gedichte. Diese zerlegen wir nicht, der Worte sind genug gewechselt, nun dürfen wir uns der Taten freuen.

Es lebe der Kaiser!

Es war die Zeit um Sonnenuntergang,
Ich kam vom linken Flügel hergejagt.
Granaten heulten, heiß im Mörderdrang,
Hol Euch die Pest, wohin ihr immer schlagt.
Ich flog indessen, das war nichts gewagt,
Unter sich kreuzendem Geschoß inmitten.
Rechts reden unsre Rohre, ungefragt,
Links wollen feindliche sich das verbitten.
Gezänk und Anspucken, ich bin hindurchgeritten.

Plötzlich erkenn ich einen Johanniter
Am roten Kreuz auf seiner weißen Binde.
Wo kommst du her, du schneidiger Samariter,
Was trieb dich, daß ich hier im Kampf dich finde?
Er aber riß vom Haupt den Hut geschwinde,
Und schwang ihn viel, den seltnen Lüftekreiser,
Und schwang ihn hoch im schwachen Abendwinde,
Und rief, vom Reiten angestrengt und heiser:
Gestern ward unser greiser, großer König Kaiser.

Zum Ehrengruße donnern die Batterien
Den Kaisergruß, wie niemals er gebracht.
Zweihundertfünfzig heiße Munde schrien

Den Gruß hinaus mit voller Atemmacht.
Scheu spielt aus gelbgesäumter Wolkennacht
Zum ersten Male die weiße Wintersonne,
Und schwefelfarben leuchtete die Schlacht
Bis auf die fernst marschierende Kolonne —
Daß hoch mein jung Soldatenherz schlug in Wonne.

Tot lag vor mir ein Garde mobile du Nord,
Es scharrt mein Fuchs und blies ihm in die Haare.
Da klang ein Ton herüber an mein Ohr,
Nüchtern, nicht wie die schmetternde Fanfare,
Klang her das Horn von jenen Musketieren.
Daß dir, mein Vaterland, es Gott bewahre,
Der Infanterie Signal zum Avancieren.
Dann bist du sicher vor Franzosen und Baschkiren.
Den Höllenlärm durchstieß der Ton, der klare.

Zum Sturm, zum Sturm! Die Hörner schreien! Drauf!
Es sprang mein Degen zischend aus dem Gatter.
Und rechts und links, wo nur ein Flintenlauf,
Ich riß ihn mit ins feindliche Geknatter.
Lerman, Lerman! Durch Blut, Gewehrgeschnatter,
Durch Schutt und Qualm! Schon fliehn die Kugelspritzen.
Der Wolf brach ein, und matter wird und matter
Der Widerstand, wo seine Fahnen blitzen.
Und Siegesband umflattert unsre Fahnenspitzen!

Bruder Liederlich

Die Feder am Sturmhut in Spiel und Gefahren,
Halli
Nie lernt ich im Leben fasten noch sparen,
Hallo.
Der Dirne laß ich die Wege nicht frei,
Wo Männer sich raufen, da bin ich dabei,
Und wo sie saufen, da sauf ich für drei.
Halli und Hallo.

Verdammt, es blieb mir ein Mädchen hängen,
Halli.
Ich kann sie mir nicht aus dem Herzen zwängen.
Hallo.
Ich glaube, sie war erst siebzehn Jahr,
Trug rote Bänder im schwarzen Haar
Und plauderte wie der lustigste Star.
Halli und Hallo.

Was hatte das Mädel zwei frische Backen,
Halli.
Krach, konnten die Zähne die Haselnuß knacken,
Hallo.
Sie hat mir das Zimmer mit Blumen geschmückt,
Die wir auf heimlichen Wegen gepflückt;
Wie hab ich dafür sie ans Herz gedrückt.
Halli und Hallo.

Ich schenkt ihr ein Kleidchen von gelber Seiden,
Halli.
Sie sagt, sie möcht mich unsäglich gern leiden,
Hallo.
Und als ich die Taschen ihr vollgesteckt
Mit Pralinés, Feigen und feinem Konfekt,
Da hat sie von Morgens bis Abends geschleckt.
Halli und Hallo.

Wir haben süperb uns die Zeit vertrieben,
Halli.
Ich wollte, wir wären zusammen geblieben.
Hallo.
Doch wurde die Sache mir stark ennuyant,
Ich sagt ihr, daß mich die Regierung ernannt,
Kamele zu kaufen in Samarkand.
Halli und Hallo.

Und als ich zum Abschied die Hand gab der Kleinen,
Halli.
Da fing sie bitterlich an zu weinen,
Hallo.
Das denk ich just heut ohn Unterlaß,
Daß ich ihr so rauh gab den Reisepaß . . .
Wein her, zum Henker, und da liegt Trumpf Aß:
Halli und Hallo.

Viererzug

Vorne vier nickende Pferdeköpfe,
Neben mir zwei blonde Mädchenzöpfe,
Hinten der Groom mit wichtigen Mienen,
An den Rädern Gebell.

In den Dörfern windstillen Lebens Genüge,
Auf den Feldern fleißige Spaten und Pflüge,
Alles das von der Sonne beschienen,
So hell, so hell.

Märztag

Wolkenschatten fliehen über Felder,
Blau umdunstet stehen ferne Wälder.

Kraniche, die hoch die Luft durchpflügen,
Kommen schreiend an in Wanderzügen.

L·rchen steigen schon in lauten Schwärmen,
Überall ein erstes Frühlingslärmen.

Lustig flattern, Mädchen, deine Bänder,
Kurzes Glück träumt durch die weiten Länder.

Kurzes Glück schwamm mit den Wolkenmassen.
Wollt es halten, mußt es schwimmen lassen.

Heimgang in der Frühe

In der Dämmerung,
Um Glock zwei, Glock dreie
Trat ich aus der Tür
In die Morgenweihe.

Klanglos liegt der Weg,
Und die Bäume schweigen,
Und das Vogellied
Schläft noch in den Zweigen.

Hör ich hinter mir
Sacht ein Fenster schließen.
Will mein strömend Herz
Übers Ufer fließen?

Sieht mein Sehnen nur
Blond und blaue Farben?
Himmelsrot und grün
Samt den andern starben.

Ihrer Augen blau
Küßt d.e Wölkchenherde,
Und ihr goldnes Haar
Deckt die ganze Erde.

Was die Nacht mir gab,
Wird mich lang durchbeben,
Meine Arme weit
Fangen Lust und Leben.

Eine Drossel weckt
Plötzlich aus den Bäumen
Und der Tag erwacht
Still aus Liebesträumen. —

3

Liliencron hat uns viel weniger eine neue Lyrik geschenkt, als die alte Lyrik wiedergeholt. Zugleich hat er dem lyrischen Dichter alten Schlags im neuen Deutschland sein Recht erkämpft. Das ging nicht, ohne daß er gewaltsam mit der Faust auf den Tisch schlug und ohne daß er den Spießbürger durch Tollheiten und zügelloses Dreinfahren entsetzte. Aber die Bahn hat er gebrochen, hinter ihm zogen die lyrischen Dichter wieder in hellen Scharen und besetzten Deutschland.

Manchem darunter war kein dauerhaftes Leben beschieden. Eine Zeitlang haben Karl Busse, Ludwig Jakobowski, Otto Julius Bierbaum das Herz der Jungen beschäftigt, alte und junge Zeitschriften, verbreitete und angesehene Familienblätter ge'chmückt, auf dem Überbrettl durch nicht immer zweifelfreie Vortragskünstler ihre Verse sprechen lassen — wie lange ist das alles her! Auch die Klänge des feineren und zarteren Hugo Salus werden wohl bald verwehen.

Einer ist, wie er uns erzählt, an den Versen von Liliencron selbst zum Dichter geworden, Gustav Falke. Meister und Jünger blieben dann einander räumlich nah, enge menschliche und künstlerische Freundschaft verband sie durch ihr ganzes Leben. Falke war in Lübeck geboren, und hat in Hamburg als Musiklehrer ein nicht eben leichtes Leben gefristet. Seine zweite Vaterstadt unterstützte ihn während seiner letzten Jahre durch einen Ehrensold.

Liliencron hat den Philistern, Emporkömmlingen und Strebern unter den Bürgern ewigen Kampf angesagt, ihnen hielt er seine freie und wilde Kunst entgegen. Falke war ein stiller und schlichter Bürger der alten, guten Art, und ein ebensolcher Künstler. Künstlertum und Bürgertum schlossen in ihm jenen innigen Bund, der nach der Meinung von Thomas Mann den Reiz und die Kraft gerade der deutschen Dichtung begründet. Falke ist außerdem norddeutsch gefärbt. Viele haben ihn, nicht zu seiner reinen Freude, an Theodor Storm erinnert, als an seinen eigentlichen Meister. Falke hielt nämlich seine Kunst für originaler und kräftiger als sie ist. Auch die Göttinger Hainbündler, Hölty und Claudius, stehen unter seinen Ahnen. Ihre Frömmigkeit und ihr stilles Bescheiden, die sonntägliche Stille ihrer Landschaften, der verträumte Gang über die Felder im sommerlichen Glanz der Sonne, die Freude am wogenden Segen der Ähren, an Freundschaft und Becherklang, das dankbare Glück am eigenen kleinen Herd, an der treuen geliebten Frau und am Frieden des Daseins — alle diese Erinnerungen umweben auch Falkes Verse. Der neuere Dichter ist nicht so ausgeglichen, nicht so kindlich fromm und so fest wie der alte Claudius. Ihn trieb ein unruhiges Sehnen nach wildem Erleben — sonst hätte er Liliencron nicht so geliebt — auch versuchte er sich an künstlerischen Aufgaben, denen er nicht gewachsen war, an Romanen z. B. und anderen größeren Kompositionen. Conrad Ferdinand Meyer, die Pracht und die gebändigte Wildheit der Renaissance in seinen Versen taten es ihm ebenfalls an. Doch den Willen zur Form, unter dessen Zwang Conrad Ferdinand Meyer sich abmühte, brachte Falke wiederum nicht auf. Er war nicht hart genug, das ewige Hämmern und Klopfen an goldenen Helmen war seine Sache nicht. Vielleicht zog ihn auch, ohne daß er sich dessen bewußt wurde, die Sehnsucht nach

Frömmigkeit und Protestantismus zu den Schweizer Poeten: das Kirchenlied klingt in dessen Gedichten tiefer und reiner an als die Renaissance. Aber daß Falke nach manchem Kampf von der Kunst und dem Leben abließ, die nur seine Sehnsucht und nicht sein Können waren, daß er mit seinem Schicksal und seiner Begabung den Frieden schloß und aus ihnen seine sanfte leuchtende Dichtung schuf, das bleibt seine Ehre. Wir wissen, wie klein in unserer Gegenwart die Zahl derer ist, die sich bescheiden können — und noch kleiner ist die Zahl derer, die gern und fromm verzichten.

In den Reihen der neuen Lyrik steht auch Cäsar Flaischlen, ein Schwabe und ein Altersgenosse von Arno Holz, wie dieser ein leidenschaftlicher Sucher nach neuer Kunst, nur viel blutreicher und temperamentvoller. Es ist nicht ohne Reiz zu sehen, wie der kräftige junge Schwabe in den Bann der neuen Dogmen und des neuen Wollens des Naturalismus gerät, wie er in der Art des Arno Holz zu dichten anfängt, in freiem Rhythmus, in feiner und sorgfältiger Beobachtung einzelner Naturstimmungen, und wie sich dann doch das Herz gegen den Kopf wehrt und die Schwabennatur explosiv und gewalttätig durchbricht.

Eine Romantrilogie war Flaischlens erstes Bekenntnis. Darin gab er der Furcht Ausdruck, daß die neue Richtung in der Kunst, der Naturalismus, in Schlagworten versanden könnte. Sein hohes Lied gilt der Persönlichkeit und der Künstler ist ihm alles, die Kunst selbst von geringem Gewicht. Künstlertum heißt ihm sein Menschentum veredeln, das Leben kräftig bejahen, und es mit dem Glauben an das Gute und Große durchtränken. In den Romanen löst sich die Handlung in Reflexionen, Bilder, Gespräche und Mahnungen auf. Die eigentliche Form dieses Dichters ist der Vers und der Aphorismus. Darin kann er wirksamer und anmutiger sagen, was er zu sagen hat. Flaischlen verschmäht in seinen Versen nicht triviale und derbe Worte. Er weist seinen Leser zurecht, wie etwa in einer Studentenverbindung der Leibbursch seinen Leibfuchs: eben weil seine Mahnungen nicht tief sind, oft längst gehörte Alltagsweisheit, weil sie aber herzlich und tröstend und polternd zureden, gelangten sie zu breiter Wirkung. Sie sind etwa Rezepten zu vergleichen, die der Arzt zur Beruhigung gibt, und die der Kranke kaum nötig hätte. Als Nachfahr von Scheffel und Dichter fröhlicher Zechlieder, der freilich den genialen studentischen Humor und die goldene Unbekümmertheit seines Vorbildes nicht erreicht, tritt Flaischlen auch gern auf oder als Bruder Studio, der die Philister verlacht. Hernach wird er ernsthafter und melodischer, ein Prediger des Friedens mit dem Leben, der die Ewigkeit im Alltag verkündet, dessen offene Augen die Schönheit sehen und preisen, die uns täglich umgibt, auf dessen Lippen

helle Freude am Diesseits jubelt. Dann träumt er wieder wehmütig der Vergänglichkeit alles Glückes nach, des Frühlings, der Jugend, in zarten, rührenden und klangvollen Versen, wie sie dem Schwaben doch leichter gelingen als anderen Deutschen. Flaischlen hat wie Falke, nach heftigem Widerstreben, sich mit der Welt versöhnt, in der die Meisten von uns leben. Seine Freude war nun, daß er sie andern verschönen, und ihnen die Wunder und das Glück des täglichen Lebens zeigen konnte. Das Burschikose und Frische in Flaischlen bringt ihn wieder Liliencron näher. Wenn dieser wohl auch in Wirklichkeit die Kunst des Becherschwingens besser verstand, als Studentendichter wird eher Flaischlen gelten. Denn Liliencron hat sein ganzes Leben verstürmt, Flaischlen ließ der stürmischen Jugend gern ihr Recht, lenkte sie dann aber in die geregelten Bahnen des Lebens, das nur die Erinnerung vergoldet an die unwiderbringlich verrauschte Zeit des ersten Glücks und der ersten Schmerzen.

Wenn wir die neue Lyrik und das neue Drama miteinander vergleichen, soweit wir sie bisher, als künstlerische und menschliche Wendungen, verfolgten, so zeigen sich die Unterschiede bald. In der Lyrik tritt Theorie und Dogma zurück, sogar bei dem ganz dogmatischen Kopf Arno Holz, eine neue Kunst wird eigentlich nicht geschaffen, sondern eine alte zu neuem Leben geweckt, die Tradition reißt niemals ganz ab. Die Lyrik bleibt auch unbekümmerter und frischer, dem Wollen und Vollbringen der neuen Malerei vergleichbarer. Flaischlen (Soergel 552) möchte deshalb, was Liliencron eigentlich in jedem Gedicht tut, alles „in einzelnen Licht- und Schatten- und Farben- und Gedankenflecken auflösen, es müßte dennoch aber als Ganzes wieder zusammengehen". Die Dichter gefallen sich in Verwilderung und Übermut, sie lachen gern und wollen, daß die Welt mit ihnen lacht, sie predigen den Frieden mit dieser Welt: wie weit liegt das Alles ab von dem grauen Elend und von der Armenleutedumpfheit, in die sich das Drama tief hineintauchte!

Wir nennen hier noch einen Bürger in dieser neuen Welt der Lyrik: Christian Morgenstern. Er begann mit Travestien des Horaz und mit übermütigen Studentenscherzen. Bis in seine letzten Gedichte hinein machte es ihm Freude, das Kleine groß und das Große klein zu sehen, und die Lächerlichkeiten dieser vertauschten Welten uns witzig und ironisch vorzustellen, oder mit ihrem tieferen Sinn zu spielen. Seine letzte Sammlung „Einkehr" mündet in einen Christus-Zyklus, besingt aber vorher seinen Reisekoffer und seinen Badeschwamm. Dabei ist Morgenstern geistreicher und komischer, leichter und schärfer als z. B. Flaischlen. Was Liliencron sich niemals errang, was Falke und Flaischlen sich nicht leicht erkämpften, eine große formale Gewandheit, das war ihm in die Wiege gelegt. Natürlich lockte es ihn, sich schwelgerisch darin zu ergehen und

virtuose und lustige Scherze und Reimkünste zu treiben. Das Epigramm und das Ritornell, schlagende Verspaare und Aphorismen mußten seine Liebe bleiben. Er lebt auch in dem Gedächtnis Vieler als einer der geistreichsten lyrischen Unterhalter und Spaßmacher, und hat vielen die Tränen des Lachens entlockt. Die große Leichtigkeit empfand er wohl selbst gelegentlich als Feindin seiner Kunst. Eine andere Dissonanz störte ihn, wie es scheint, weniger: er setzte auch in seine letzten leidenschaftlichen und feierlichen Gedichte noch immer alltägliche, bisweilen vulgäre, allzu bequeme Worte und Wortbildungen mittenhinein, mitten in glühende, dem Unendlichen zudringende Strophen. Eine leichte anschmiegsame Begabung wie Morgenstern ist eigentlich zum Übersetzen geboren. Es zeugt von seinem großen Ernst und von seiner Sehnsucht nach seinem eigenen tiefen Selbst, daß er der Versuchung des Übersetzens mit wachsender Reife immer seltener nachgab. Im großen Stil hat er eigentlich nur Ibsen übersetzt: grade dessen schwierigste, formenreichste Dramen: Die Komödie der Liebe, Brand, Peer Gynt, jene Dramen aus den Mannesjahren des Dichters, die in die Zeit seiner bittersten Kämpfe um Kunst und Dasein und in die Zeit seiner größten schöpferischen Fülle führen. Morgenstern war ihnen nicht ganz gewachsen, er übersetzte etwas zu leicht darüber hin, nicht ohne heftige Entgleisungen: trotzdem scheint diese Übersetzung eine nicht unverächtliche Schule für ihn gewesen zu sein.

Begabungen wie Morgenstern verlieren sich auch leicht in selbstgefällige Schau, verschwinden in anderen größeren Meistern, spielen und verirren sich in immer neuen Lockungen und Künsten. Doch er hat sich im Größeren nie aufgegeben. Seine Empfänglichkeit war lebhaft und durstig, aber es gab keinen Großen, waren es nun die alten Mystiker oder Walther von der Vogelweide, waren es Goethe oder Nietzsche, an denen er nicht gelernt oder sich bereichert oder gestärkt hätte. Das Durcheinander von Groß und Klein führte ihn zum Pantheismus; er schritt gewaltig über seine Anfänge hinaus. Immer tiefer und beseligter empfand er die ungeheure Weite der Ewigkeit, die Allmacht der Natur, das Erhabene der Berge, die den Menschen zu ihren Gipfeln emporreißen, die grenzenlosen Wunder der Kunst, jene Mächte, in denen das eigene kleine Leid versinkt wie in goldenen Sonnenfluten, die immer unbedingter zu Gott führen und in Gott selbst aufgehen. Der religiöse Drang der Zeit faßte den Künstler und Menschen Morgenstern, er wurde sein Innerstes. Nun verklärte sich seine Wirkung, die Gemeinde, die in seinen Versen Trost fand, wuchs von Tag zu Tag, nachdem er selbst, kaum ein Vierzigjähriger, die Augen für immer schloß. Er fand seinen Frieden; in tiefer Demut und in verzückter Schwärmerei, in überquellender Liebe, in verströmenden

Hymnen an das große All ward ihm die Offenbarung: Gott, Natur, sein Selbst wurden Eins.

Verse beim Erwachen

An dieser Verse kleinen Gliedern hängt
noch Tau der Nacht.
Ich hab sie aus dem stummen Born, darin
der Morgen seine Pferde tränkt,
heraufgebracht.

Sie frösteln noch, als eben erst erwacht.
Ihr Auge flackert noch als ohne Sinn,
denn den der fremden dunklen Macht,
die drunten in der Tiefe wohnt . . .

Vorfrühling

Die blätterlosen Pappeln stehn so fein,
so schlank, so herb am abendfahlen Zelt.
Die Amseln jubeln wild und bergquellrein,
und wunderlich in Ahnung ruht die Welt.

Gespenstische Gewölke, schwer und feucht,
zerschatten den noch ungesternten Raum
und übergraun in sinkendem Geleucht,
Gebirg und Grund, ein krauser, trunkner Traum . . .

Lied der Erde an die Sonne

Was wär ich ohne deine Liebe,
mein hoher Vater und Gemahl?
Du glühst mich an, und Berg und Tal
erschleußt dir seine schönsten Triebe.

Du glühst mich an, da werd ich reich
und danke dir mit tausendfachem Glücke,
und meine Meere spiegeln dich zurücke
und ehren dich der Gottheit gleich.

Matthäus 4, 8

Und Jesus stand auf einem hohen Berg
Und sah vor sich die Herrlichkeit der Welt
und sprach zu sich: Dies alles wäre mein,
wenn ich vermöchte unter Zwergen Zwerg,
wenn ich vermöchte mit dem Dinkel Spelt,
wenn ich vermöchte nichts als Mensch zu sein.

Dies alles: Haus und Acker, Weib und Kind,
und wohlzutun und mitzuteilen Macht,

ein friedsam Leben und ein sanfter Tod . . .
Statt daß mein Tag gestaltlos wie der Wind,
Dahin führt und nur Brand auf Brand entfacht,
bis daß vor meinem Wahn der Erdkreis loht —

Denn Vater, Vater, bist du denn nicht Wahn,
nicht Wahnwitz bloß — wer sagt mir denn, du seist,
wer sagt mir denn, als ich mir: ich bin du
und du bist ich? Wer nickt mir Zeugnis zu,
als ich, dem seine Augen aufgetan
auf Sich, den Vater, Sohn und Geist?

Johannes 14, 6

Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben,
niemand kommt zum Vater denn durch mich.
Ihr mögt nach allen Winden streben —
wer flöhe — sich?
Sich aber sah nur Einer: ich.
Mich fassend, mich, in Geist und Wahrheit mich,
wirst du der Finsternis entschweben.
O faß mich doch! O laß dich doch erheben!
Ich liebe dich!

Richard Dehmel

Wir haben ein Bett, wir haben ein Kind,
mein Weib!
Wir haben auch Arbeit, und gar zu zweit,
und haben die Sonne und Regen und Wind,
und uns fehlt nur eine Kleinigkeit,
um so frei zu sein, wie die Vögel sind:
Nur Zeit.

Wenn wir Sonntags durch die Felder gehn,
mein Kind,
und über den Ähren weit und breit
das blaue Schwalbenvolk blitzen sehn:
Oh, dann fehlt uns nicht das bischen Kleid,
um so schön zu sein, wie die Vögel sind:
Nur Zeit.

Nur Zeit, wir wittern Gewitterwind,
wir Volk.
Nur eine kleine Ewigkeit,
uns fehlt ja nichts, mein Weib, mein Kind,
als all das, was durch uns gedeiht,
um so kühn zu sein, wie die Vögel sind:
Nur Zeit!

Dies Lied, besonders seine letzte Strophe, ist das Pronunziamento des deutschen Arbeiters. Die Sozialisten nennen Dehmel den Ihren, die deutschen Studenten lesen sich seine Verse vor, wenn sie im vertrautesten Freundeskreis zusammensitzen, um sich reinen und schwärmerischen Gedanken über unsere deutsche Zukunft hinzugeben. Eine breite Phalanx jugendlicher Dichter, nicht die unbegabtesten, kämpft unter Dehmels Fahne, feiert ihn als den Schöpfer der neuen sozialen und kosmischen Lyrik. Vielen unserer Dichter, eigentlich dem ganzen letzten Geschlecht, war Dehmel Freund, Vertrauter, Wegweiser und Helfer, viele haben durch ihn den Glauben an sich gewonnen. Er hat für Liliencron und Mombert gekämpft; er hat für Wilhelm Schäfer geworben, als noch niemand von ihm wußte; bei seinem Tode bekannten die tschechischen Blätter, daß die neue tcheschische Lyrik keinem Dichter so viel zu danken habe wie dem deutschen Richard Dehmel. Als Fünfzigjähriger zog

dieser Dichter freiwillig ins Feld, verschrieb sich mit seinem Blute seinem Volk und seinem Vaterland, ertrug gern die Strapazen und Gefahren des anstrengendsten Krieges — den Soldaten war er Kamerad wie vorher den Arbeitern und Dichtern, das ganze Deutschland durch seine Verse aufrufend zur Hilfe und zu Liebesgaben. Dieser Mann hat in sich Sozialismus, Volksbewußtsein und opferfrohe Vaterlandsliebe verschmolzen. Dem Norddeutschen, dem Märker, dem Berliner schlugen im ganzen Deutschland liebende Herzen entgegen. Durch ein tapferes und männliches Bekenntnis zu seinem Deutschland hat er sich außerdem die Achtung anderer Völker erworben. Ihm gelang das Meisterstück, um das die alle, die unsres Volkes Führer sein sollten und um das unser Volk selbst sich vergebens abmühte, von dem so mancher erschöpft und angeekelt sich abwandte: unter den deutschen Dichtern der letzten Jahrzehnte weist Dehmel als einziger, im Dichten und im Handeln prophetisch, auf eine Zukunft, die Deutschland wieder als ein großes, im Innern einiges Volk vor sich sieht, als ein Volk, das sich liebt und duldet, das sich in unseliger Zerhaderung nicht mehr zugrunde richtet, als ein Volk, das nicht vergebens namenlos gelitten und Namenloses geopfert hat. Eben durch unsägliches Leiden und durch die qualvollsten Ratlosigkeiten, durch alle Tiefen und Bitternisse des Ekels ist Dehmel wie kaum ein Anderer hindurchgeschritten; ein Abbild der dumpfen, sehnsüchtigen, gierigen, verzweifelnden und doch wieder stolz sich aufrichtenden, der großen kosmischen Unendlichkeit entgegenbangenden Zeit, die vor dem Kriege war. Am Ende starb er als Sieger, während wir Einen nach dem Andern als Opfer der Zeit fallen sahen — deren Reihe hat noch nicht ihr Ende.

Eine spätere Zukunft wird Dehmel als Poeten kaum schätzen, wie unsere Jüngsten ihn geschätzt haben, nicht mit derselben leidenschaftlichen und hingebenden Inbrunst. Sie wird erstaunt sein, vielleicht sich abgestoßen fühlen, daß man gerade diesen Dichter so hoch gestellt hat. Jenen Kommenden dürfen wir schon heute zurufen: erkennt ihn, dann erkennt Ihr, wie wir gewesen sind, wie wir an uns gelitten und wie wir uns gesehnt haben. Ihr aber nährt Euch von unserem Blute.

Gerade der Blick auf Liliencron zeigt, wie ganz Dehmel in unsere Zeit gehört und nur in sie. Beiden Dichtern gemeinsam ist das breite, gern verwildernde, das ungleiche und fahrige Hin und Her, auch das zügellose Durcheinander von abstoßender Trivialität und hinreißend empfundenen Versen. Beiden gemeinsam ist fernerhin der Zorn auf das Alltägliche und Philiströse. Merkverse konnte Einer so wenig schmieden wie der Andere, wenn sie es auch gern versuchten, mit Sinnsprüchen und Vierzeilern auf ihre Gegenwart zu

wirken. Beiden entglitt in ihrem Zorn oft Haltung und Würde, beide haben Sitte und Gesetz verhöhnt, denn sie sahen nur ihr leeres Antlitz und seine heuchlerischen Falten, nicht ihre tieferen Notwendigkeiten. Die Verantwortung, die ihnen damit zufiel, spürte der Eine ebensowenig wie der Andere. Beiden fehlte schließlich jeder Sinn für kunstvoll geprägtes Maß und jede Sicherheit der dichterischen Form; Dehmel verfehlte auch den Refrain und gab statt seiner schmerzhafte oder pretiöse Künsteleien. Freie, reimlose Verse, rhythmische Poesie, zwanglose Reimpaare, einfache strophische Gebilde, darin ist ihre Kunst am ehesten sie selbst. Auch an diesen Gedichten haben sie unablässig geändert, aus einem Gefühl der Unsicherheit, das sie niemals überwanden. Eine notwendige, endgültige Form gibt es bei ihnen nirgends; was sie sagen und reimen, könnte schließlich auch in sehr andern Versmaßen vor uns stehen.

Aber Liliencron ist wie durch ein Wunder aus andern stürmischen und ganzen Vergangenheiten in unsre zerbrochene Zeit geweht, in seinen Gedichten blitzt und blüht wieder unser Volkslied, alles wilde Nehmen und Greifen, alle Sehnsucht und Einfalt, ein längst zum Traum gewordenes Deutschland erwuchs zu neuem, stürmisch aufbegehrenden Leben. Wenn Dehmel volkstümlich sein will, wird er geziert und ist schwer zu ertragen, was gäbe er um Liliencrons kindliche Frische und Heiterkeit und was um seinen adligen Trotz! Dehmels Kinderlieder haben höchstens *sehr* moderne Kinder gefreut, echte Kinder verstehen sie nicht und sein Trinklied kann ein Kreis dyonisisch-berauschter Zecher nicht anstimmen. Die müssen schon über die ersten Verse stolpern — zur Parodie und zum Spott hat das Trinklied oft herausgefordert. In Dehmels Tanzliedern dreht und schwebt und wiegt sich niemals der leichte, selbstvergessene Wirbel des Tanzes.

Über die grüne Wiese wollen wir rennen
in den Wald,
Hand in Hand,
nackt,
unsre brennenden Stirnen bekränzt
mit den flatternden Blüten des wilden Mohns,
der glühenden Blume des Leichtsinns —.

Ist das natürliche, entfesselte Leidenschaft? Ist das nicht eher eine gründliche und pedantische, in der Form nicht eben reiche (brennend, flatternd, glühend — Blüte, Blume), etwas oberlehrerhafte Aufforderung zur Lust? Dieser Poet zerfühlt und zergrübelt sich gerade, wenn er das Leichte und das natürlich Hingerissene schildern will.

In Dehmels Gedichten klingen auch nicht die Reminiszenzen an, die Liliencrons Klänge bestimmen. Dafür taucht er tief in die Gegenwart. Er feiert seine Kampfgenossen und die Künstler seiner Zeit: Strindberg, Ibsen, Nietzsche, Max Klinger, Hans Thoma. Ihn treibt es auch zum Seltsamen und Entlegenen, zum Auffallenden und Neuen und zum Fremden, zu Verlaine und Villon, zu chinesischen und persischen Dichtern. Von den deutschen großen Dichtern wirkt eigentlich nur Einer bei Dehmel nach und dieser auch nur mit seinen späten ahnungschweren und tief abgezirkelten Versen: Goethe. Das gehört auch zu unserer Zeit, daß sie gerade den alternden und alten Goethe zu entdecken anfängt!

Dehmel ist aufgewachsen im Försterhaus, im Wald, mitten in der großen, bangen uralten Natur und zugleich dicht bei Berlin, bei der modernsten Großstadt, insofern gerade Berlin materielles und geistiges Genießen, Beides, ins Ungemessene steigert. Diese Doppelheit der ersten entscheidenden Eindrücke erklärt Manches von der Doppelheit seines Wesens, von seinem unerlösten Durcheinander, von den beunruhigenden, oft unheimlichen Zusammensetzungen in seiner Kunst: hier Primitives, Elementares, dort modernste Zersetzung, quälerische Sehnsucht, hier unersättliches, triebhaftes Verlangen, dort Überdruß und Ekel. In Dehmels Versen bangt und klingt und drängt die ungestüme Natur ins Unendliche und will alle Fesseln sprengen. „Weil mein Herz so wild, weil es Meere braucht, wenn der Sturm ins Blut mir taucht." — „Komm auf meinen Strom! / da rauscht und raunt der Urton drinnen, / dem Wellen, Wolken, Wälder, Zinnen / Berge und Burgen entgegenrinnen / und orgelstürmisch Dom auf Dom: / der Ton des Ursprungs aller Ziele, / der Tropfen stürze um dich her / des Abgrunds unter deinem Kiele / und so gehst du mit klingendem Spiele / lachend auf das große Meer" — Alle dumpfen, tierischen, sinnlichen Instinkte, die Begierden, die nun einmal die unzerstörbarsten bleiben, alle namenlose Sehnsucht, die ihr Ziel doch nicht kennt und die uns martert und zugleich beseeligt — das Alles durchfühlt dieser Mann und jauchzt und stöhnt unter dem Verlangen der grenzenlosen Hingabe, und glaubt sich Gott und Tier zugleich. Seine Geschöpfe flehen gleich ihm, zerren an ihren Ketten, vergehen in überwältigter und stammelnder Lust. „Ich habe mit Inbrünsten jeder Art mich zwischen Gott und Tier herumgeschlagen." Die Ewigkeit, der sich der Mensch bestimmt glaubt, liegt in vielen Gedichten Dehmels noch in unerreichbarer Ferne: nur manchmal wehen Töne von dorther zu uns herüber, verlorene Töne von zauberischer und packender, von aufreizender und wieder ins Nichts verschwebender Kraft, und der feierlichste Traum zerrinnt noch in Nacht und Tod.

Mann und Frau vergehen in Sehnsucht nacheinander; sie möchten sich mit Sinnen und Seelen zugleich vermischen, von den Schranken ihres Seins sich befreien und himmelan steigen. Doch wie sie auch miteinander ringen, wie sie Kraft, Freiheit, Duldsamkeit, Mut beschwören, sie finden den Schlüssel zum Paradiese nicht, sie sinken wieder zurück in das Dunkel. In vielen Versen von Dehmel spürt man tiefe und wilde Melancholie, oder das Schwere und Dunkle, das Bange und Verhaltene, dann wieder das Heftige und Gewaltsame, das unablässig Rüttelnde, die Liebe zum Krassen und zum Grellen — dazwischen Lallen und Stammeln, abgerissene, trunkene, sich verzehrende Worte und Rufe.

Von der Bergeskrone, rotzuckend kroch
die Wolkenschlange ins Gefild,
Der Donner jagte von Joch zu Joch . . .
Triefend sausten die Bäume; und grell und spitz,
Lichte schleudernd, über uns, um uns her . . .
flocht flatternde Netze Blitz auf Blitz.
Und die Bäume bogen und schlugen sich,
blendend nieder krachte der steile Strahl.

Wie oft tobt der Sturm, zuckt der Blitz, rast das Gewitter durch Dehmels Verse! Brennende glühende Farben, der wilde Mohn, tiefrote Rosen sind seine Farben, seine Blumen; seine Form liebt das Starre und Zackige, das Stachliche und das Zerfetzte.

Ein Distelfeld
Blitzt durch die stille Mittagswelt.
Im purpurgezackten Blättermeer
glühn purpurlockig kreuz und quer
die Blütenköpfe.

Das Gewaltsame und Grelle reizt von selbst zur Übertreibung, besonders bei einem Dichter, der wirken will und den es bitterlich kränkt, wenn die ersehnte Wirkung ausbleibt. Eben um durchdringender zu wirken, hat Dehmel seine Verse immer von Neuem umgegossen, hat er gewaltsame Pausen, Fragen Überbetonungen in seine Verse gebracht. Solche Übersteigerungen führen dann Dehmel leichter als Andere zum Widrigen und Abstoßenden. Auch ihn beherrschten seine Leidenschaften, und er konnte ihrer lange Zeit hindurch nicht Herr werden. Dann erschreckt er sich und uns durch Visionen wie die Vision von der eleganten Dame, die er Stück um Stück entkleidet, bis ein entstellter, widrig gebildeter Körper vor ihm steht oder auch, er zeigt uns, „laut und lange, herzlich herzlos lachend wie ein Gott", das Bild, wie Sturm und Regen einen Zug von braven Nonnen überraschen, so daß vierzig Nonnen-

waden mit dem Wirbelwinde ringen oder auch er führt uns, gar nicht traumhaft, sondern breit und in alle unschönen Einzelheiten sich ergehend, durch einen Traum hindurch, in dem der Mond sich in den gar nicht schönen aber riesenhaften Pygos einer Venus metaphysica verwandelt, der sich auf ihn herabläßt und mit abgeschmackten Drohungen und Redensarten auf ihm auf und nieder wuppt. In diesen und ähnlichen Gedichten meldet sich in Dehmel der Berliner, samt seinen schnodderigen, herausfordernden und pöbelhaften Redewendungen. — Noch ein Beispiel: in der Lebensmesse, einer Dichtung für ein festliches Spiel, sagt der Held: „aber mit einem Satze schlug ich den Freund in die Fratze, stieß ich das Weibsbild weg". — Solche Verse in kosmischen Phantasien sind wohl auch Dissonanzen, die unsrer Zeit vorbehalten blieben.

Wir wissen, seit den Tagen des Naturalismus gelten zwei Eigentümlichkeiten als Kennzeichen des neuen freien Geistes: der Hohn und Haß auf den Philister und die Lästerung von Religion, Gott und Heiland, weil sie angeblich gerade zur Religion des Philisters und n u r zu ihr gehören. Wie knabenhaft und kurzsichtig der Kampf gegen den Philister geführt wurde und wie gerade die Kämpfer, die am lautesten und häßlichsten riefen, das geringste Recht zu diesem Rufe hatten, das erfuhren wir beim deutschen Drama öfter als uns lieb war. Man erstaunt immer von Neuem über das Aufgebot von Flegelei, Taktlosigkeit und über den Mangel an jeder feineren Erziehung, der in den Jahren des Naturalismus plötzlich sichtbar wurde, und das gebärdete sich, als sei es die Kunst selbst oder als gehöre es notwendig dazu! Dehmel ist den Weg des freien naturalistischen Geistes in seinen Dichtungen viel zu gern gegangen. Die Kampfansage gegen Bürger und Religion hat er in die Arbeitermassen geschleudert: ohne es zu wollen hat er jene Saat des Hasses und der Verwilderung säen helfen, die nun schrecklich aufgegangen ist. Leider schien es, daß man sich bei solchen Schmähungen auf Nietzsche berufen dürfe: hatte dieser doch in seinem Zarathustra die Seligpreisungen des Heilands durch das Ja eines Esels unterbrochen, hatte er doch auch, einen Spruch Christi verhöhnend, gesagt: „Wenn Ihr nicht werdet wie die Kühe, so kommt Ihr nicht in das Himmelreich", hatte er doch schließlich in seinem Antichrist das Christentum den einen großen unsterblichen Schandfleck der Menschheit genannt.

Wir wissen nicht, ob andere Epochen jemals den frechen Hohn auf alles Heilige und Ewige so gleichmütig geduldet hätten, wie die letzten Jahrzehnte ihn Alles in Allem geduldet haben, als seien das im Grunde Angelegenheiten, die nur die Literaten unter sich ausmachen sollten. Heute überfällt uns ein Entsetzen, wenn wir uns erinnern an Alles, was damals ungestraft gesagt werden durfte. Ein Entsetzen aber auch, wenn wir bedenken, was wir damals

nicht sahen und heute wissen — daß diese Schmähungen oft Rufe der Verzweiflung waren, ausgestoßen von schwachen, verirrten Menschen, die zitternd eine ungeheure Katastrophe heranbrausen fühlten und die in ihrer Angst und Not keinen andern Rat wußten als zügellose hysterische Angriffe auf die Götzen und Götter der Welt, die sie um sich sahen und die alle Propheten stumpf und gleichgültig abschüttelte. Eben diese Qual zittert auch in Dehmels Worten, auch in denen, die sich am rohesten und häßlichsten geberden. Er fühlte wohl das Unrecht, das die herrschenden Klassen an den Untergebenen und Schwachen begingen, er fühlte auch, wie die Feinde der Mächtigen ihr dunkles Fahrzeug bestiegen und sich zum großen Kampfe rüsteten: nun rief er Wehe über die Peiniger und Herren; aber die Kraft war ihm nicht verliehen, die Unteren zu lenken und die Oberen aufhorchen zu machen und zur Besinnung zu bringen.

Die Dissonanzen im Wesen von Dehmel, das Seufzen und Stöhnen unter seinen Leidenschaften und das oft so vergebliche Bemühen, sie zu beherrschen, die Sucht nach Wirkung und Echo, werden — wir müssen noch einmal darauf zurückgreifen — auch im Bau und Fluß seiner Verse hörbar. Noch klarer würde man den Kampf mit den Mißklängen erkennen, würde man einige seiner Gedichte durch ihre verschiedenen Umformungen begleiten. Wortbetonung und Versbetonung treten bei Dehmel öfter als bei andern Dichtern feindlich gegenüber: „Als sollt ich dich verlieren / schüttélte ich mit irren / Fingérn deiné verschlossne Tür — Ob du nicht würdest bleiben, bettélten meine Augen, vernahm nur noch mit stieren Sinnén dein Schlüsselklirren" usw. — Bei schütteln, betteln und andern Zeitworten, in denen die Gesamthandlung die Wiederholung von Einzelhandlungen ist, hat eine sich wiederholende, doppelte Betonung ihr gutes, von Vielen erkanntes und verwertetes künstlerisches Recht: aber ein besonnener Künstler, der das Maß seiner Wirkungen abschätzt, nimmt sich solches Recht nicht zu oft und nicht zu rasch hintereinander. Die vielen Worte, die Dehmel außerdem doppelt und widerspruchsvoll betont, vertragen diese Gewalt ungern: sie werden überdeutlich und überdehnt und halten den Fluß des Verses ärgerlich auf. Man höre diese Verse: noch trank ich nicht den Rausch Eurér Pokale. — übér den Flur. — klagtén zwei Kinderstimmen mit. — Was wollt Ihr noch weitér auf jenem Hügel — Und aus dem bleichen Feld tauchén die Sträucher usw. —

Dehmel wirft auch auf Worte, die das recht ungern leiden, den stärksten Ton und stellt sie an die hörbarste Stelle, z. B. auf das Wörtchen u n d.

Der Weiher ruht únd
Die Weide schimmert,
Ihr Schatten flimmert

In seiner Flut, und
Der Wind weint in den Bäumen.
Wir träumen, träumen.

Man streiche die beiden u n d: wie schön und tief, wie traurig und sanft und traumhaft erklingt dann dasselbe Lied, wie wohltuend wirkt dann der Gleichklang des Anlauts (Weiher — Weide; flimmert — Flut; Wind — weint). — Wie unerträglich aber zerreißen die u n d nun die Bilder und Stimmungen; der Hörer, ob er mag oder nicht, muß bei den u n d einhalten.

Die Skala von Dehmels Empfindungen ist nicht eben reich, er ist in den Grenzen seiner Lyrik gefangen, in den Motiven seiner Sehnsucht und seiner Erlösung, mit den Dominanten des Geschlechtlichen und des Sozialen und mit der Zerrissenheit zwischen Urzeit und Gegenwart, zwischen Freiheit und Knechtschaft, in die sein Schicksal ihn geworfen. In Dramen, Mysterien, großen Kompositionen hätte er sich besser nicht versucht: er hat eben, wie so viele seiner Zeit und hierin wieder Liliencron nah verwandt, weil er die Form nicht meisterte, auch die Besonderheiten seines Wesens und seines Könnens nicht ermessen. Nun gibt die fortwährende, und erzwungene Rückkehr zum gleichen Thema der Kunst Dehmels etwas Quälerisches und Zersetzendes und Unfreies, worunter gerade er, mit seinem Drang nach Freiheit stärker leiden und wogegen er sich zorniger aufbäumen muß als andere. Manche Motive wirken bei ihm wie Zwangsvorstellungen. Alles grelle Verlachen hilft nichts, sie kehren nur unduldsamer wieder und wir erleben dann außerdem ein Wühlen im Häßlichen und Abstoßenden.

Auch diese Monomanie ist uns aus dem neuen Drama, als ein Charakteristikum der neuen Dichtung, allzu vertraut. Bei Dehmel aber — und das hebt ihn über seine Generation hinweg und in die Zukunft — hat sie seine Leiden vertieft, sie hat ihm, den sein Weg in alle Abgründe des Begehrens führte, die neue wunderbare Kraft geschenkt, die ein Heiligtum unserer Zeit bleibt und die sie vor dem Angesicht der Ewigkeit immer verklären wird, das Mitleid.

Eben dies Mitleid, das sich liebevoll und erbarmend zu den Armen, Gequälten, Unterdrückten sanft hindrängt, das gerade in den Verworfenen und Ausgestoßenen den Bruder sieht und liebt, hat Dehmel den Blick in die Welt geweitet. Er, der vordem zwischen Gott und Tier sich herumschlug, der himmelan wollte und höllenab fiel — seine Inbrunst galt nun der ganzen Welt oder besser: sie galt allen Leidenden. Vor allem, sie galt jenen Tausenden und Abertausenden, die damals noch im Frohndienst schmachteten und Blut und Kraft opferten, jenen allen, in deren Massen der uralte Drang

nach Freiheit und Licht ungeberdiger aufbrandete als im trägen, satten Blut des Bürgertums. Frei sollten sie sein wie der Vogel, die Natur sollte ihnen gehören, und der lebendige Anteil an den ungeheuren Werken, die in den letzten Jahrzehnten Fleiß und Schaffenskraft der Menschen sich aufgerichtet. Weil sie die elendesten waren und das Meiste gelitten hatten, fühlte Dehmel sich mit ihnen am engsten verwandt und sang ihnen seine hoffnungsreichsten Lieder. Sie sollten die Erlösung erleben, die nach seinem festen Glauben die Zukunft bringen mußte. Wir haben uns, als uns der Naturalismus zuerst entgegentrat, gewundert, daß die neue Dichtung die Natur in den abgehärmten, ausgezehrten, verkommenen Massen der Großstadt und der Fabriken suchte. Dehmel empfand in diesen Massen die Urkraft, das Junge und Begehrende, wilde Ursprünglichkeit des Empfindens, unfroh noch, dumpf und auch roh, aber gerade in ihrer breiten, unfesten und gewaltigen Ausdehnung eine ganz neue Gewalt, vor der die Waffen der früheren Zeit versagten.

Wir fühlen wohl, wie sehr Dehmel und Strindberg Kinder der gleichen Zeit sind. Das Problem von Herr und Knecht, das eine Angelproblem bei Strindberg, variiert sich bei Dehmel, der, ein Herrensohn, dicht bei der Welt der Knechte aufwuchs, der, ähnlich wie Strindberg, die Knechte als die Herren der Zukunft sah. Der unablässige Kampf der Geschlechter, sein zerreibendes Hin und Her von Sehnsucht und Gewährung, hat das Leben beider Dichter auch mehr denn billig bestimmt. Doch Dehmel blieb in diesem Kampfe der Mann. Er verzagte nicht und flüchtete nicht ins Kloster; er ging in den großen Krieg; er wurde auch nicht unstät und unerlöst durch die Welt getrieben. Immer hat er, auch in seinen bedrücktesten Stunden, die Nähe einer neuen Zukunft befreiend um sich gespürt. Deswegen huldigte er auch den großen Dichtern und Künstlern um sich so überschwänglich, deswegen war er der Freund der ganzen künstlerischen Jugend: er glaubte in ihnen die Witterung für die Zukunft zu erkennen, die er in sich fühlte, oder er wollte in ihnen das Wirken für die Zukunft wecken.

Auf der Höhe seines Daseins hat sich Dehmel frei zum eigenen Wesen und zum eigenen Tun bekannt. Nur der kann die Freiheit erobern, der alle Becher der Lust trank. Wer will vom Leben etwas sagen, der es nicht bis zur Neige ausgekostet? Wem aber das gelang, vor dem tut sich eine neue Welt auf: weil er alles Menschliche sieht, so erkennt er auch in allen menschlichen Kämpfen den Drang ans Licht, als Sohn seines Volkes fühlt er sich zugleich seinem Volke als dem nächsten für immer verbunden. Die Liebe aber, die sich ihm offenbarte, verwandelt sich ihm in eine das Weltall durchdringende, jeden in seinen Tiefen fassende Macht, die der Mensch, wenn er

sie in sich durchlebte, beherrschen soll, wie die Technik die Natur beherrscht, wenn sie ihr das Wesen und das Geheimnis abgelauscht. Das ist die große Tat und die große Aufgabe unserer Kunst, und diese stellen sie mit unsrer Technik in eine Reihe. Das Soziale und das Kosmische schließen nun einen neuen Bund. Mit diesem Glauben ist Dehmel in den Krieg gezogen. —

Uns scheint, daß eine Freiheit, die aus der Lust und aus dem Kampf der Geschlechter, aus der Entjochung der Knechte sich gebiert, noch nicht die ganze Freiheit ist. Auch halten wir dafür, daß die Technik die Natur weniger erkennt als gewaltsam in ihren Dienst zwingt. Die Wehen seiner Kämpfe und Unerlöstheiten bleiben doch die stärksten Wehen in Dehmels Kunst, sie sind sein Rhythmus. Das Land, auf dem die Erlösung und die neue Welt sichtbar werden sollten, hat Dehmel nicht mehr in seiner alten starken Weise besungen: vielleicht war es gar kein Land, sondern nur ein schmaler, verdämmernder, bald wieder überfluteter Landstreif. — Dehmel hat sich in allen seinen Kämpfen früh aufgerieben, doch aus allen bitteren Nöten und leidenschaftlichem Sehnen ging er als ein Verheißer und ein Gläubiger von uns.

Das Wort in Richard Wagners Tristan: Sehnen und dann Sterben hat Dichtung und Kunst einer Generation beherrscht und bleibt ihr tiefster, unvergeßlicher Ausdruck. Vielleicht will nun ein andres Wort für die Zukunft Geltung erringen, das Dehmel nicht aussprach, das aber als Leitmotiv durch alle seine Verse hindurchklingt: Sehnen — und Leiden — und umkämpft werden von allen Sendboten des Himmels und der Hölle — und endlich Siegen und Lieben und Leben. —

Einige Gedichte sollen uns die Kämpfe und den Glauben und die Rhythmen von Dehmels Kunst noch einmal vorüberführen.

Das Nachtgebet der Braut

O mein Geliebter — in die Kissen
bet ich nach dir, ins Firmament!
O könnt ich sagen, dürft er wissen,
wie meine Einsamkeit mich brennt!

O Welt, wann darf ich ihn umschlingen!
O laß ihn mir im Traume nahn,
mich wie die Erde um ihn schwingen
und seinen Sonnenkuß empfahn.

Und seine Flammenkräfte trinken,
ihm Flammen, Flammen wiedersprühn,
o Welt, bis wir zusammensinken
in überirdischem Erglühn!

O Welt des Lichtes, Welt der Wonne!
O Nacht der Sehnsucht, Welt der Qual!
O Traum der Erde Sonne, Sonne!
O mein Geliebter, mein Gemahl. —
O mein Geliebter — mein Gemahl. —

Aus banger Brust

Die Rosen leuchten immer noch,
die dunklen Blätter zittern sacht;
ich bin im Grase aufgewacht
o kämst du doch,
es ist so tiefe Mitternacht.

Der Mond verdeckt das Gartentor,
sein Licht fließt über in den See,
die Weiden warten still empor,
mein Nacken wühlt im feuchten Klee;
so liebt ich dich noch nie zuvor!

So hab ich es noch nie gewußt,
so oft ich deinen Hals umschloß
und blind dein Innerstes genoß,
warum du so aus banger Brust
aufstöhntest, wenn ich überfloß.

O jetzt, o hättest du gesehn,
wie dort das Glühwurmpärchen kroch!
Ich will nie wieder von dir gehn!
O kämst du doch!
Die Rosen leuchten immer noch.

Notturno

So müd hin schwand es in die Nacht,
sein flehendes Lied, sein Bogenstrich,
und seufzend bin ich aufgewacht.
Nie hat er mich so klar gemacht,
so sanft und klar,
der Traum — und war
doch bis ins Trübste feierlich.

Hoch hing der Mond; das Schneegefild
lag bleich und öde um uns her,
wie meine Seele grauenschwer.
Denn neben mir, so starr und wild,
so starr und kalt wie meine Not
von mir gerufen voll Begehr,
saß stumm und wartete der Tod.

Da kam es her: wie einst so mild,
so müde und sacht,
aus ferner Nacht,
so kummerschwer
kam einer Geige Hauch daher,
kam dämmernd her des Freundes Bild.

Der mich umflochten wie ein Band,
daß meine Jugend nicht zerfiel,
und daß mein Herz die Sehnsucht fand,
die große Sehnsucht ohne Ziel.

Da stand er nun im öden Land,
ein Schatten, trüb und feierlich,
und sah nicht auf, noch grüßte mich.
Nur seine Töne ließ er irrn
und weinen durch die kalte Flur;
und mir entgegen starrte nur
aus seiner Stirn,
als wär's ein Auge, hohl und fahl,
der tiefen Wunde dunkles Mal.

Und trüber quoll das trübe Lied,
und quoll so heiß, und wuchs, und schwoll,
so heiß und voll
wie Leben, das nach Liebe glüht,
wie Liebe, die nach Leben schreit,
nach ungenossener Seligkeit,
so wehevoll,
so wühlend quoll
das strömende Lied und flutete;
und leise, leise blutete
und strömte mit
ins öde Schneefeld, rot und fahl,
der tiefen Wunde dunkles Mal.

Und müder glitt die müde Hand
und vor mir stand
ein bleicher Tag,
ein ferner, bleicher Jugendtag.
Der starr im Sand
er selber ein Zerfallner lag,
da seine Sehnsucht sich vergaß
in ihrer Schwermut Übermaß
und ihrer Traurigkeiten müd
zum Zeile schritt;

und laut auf schrie das weinende Lied,
und Todesschrei, und flutete,
und seiner Saiten Klage schnitt
und seine Stirne blutete
und weinte mit,
in meine starre Seelennot,
als sollt ich hören ein Gebot,
als müßt ich jubeln, daß ich litt,
als möcht er fühlen, was ich litt,
mitfühlen alles Leides Schuld
und alles Lebens warme Huld —
und weinend blutend wandt' er sich
ins bleiche Dunkel, und verblich.

Und bebend hör ich mir entgehn,
entfliehn sein Lied. Und wie es zart
und zarter ward,
der langen Töne fernes Flehn,
da fühlt ich kalt ein Rauschen nahn
und grauenschwer
die Luft sich rühren um mich her,
und wollte bebend nur ihn sehn,
ihn lauschen sehn,
der wartend saß bei meiner Not,
und wandte ich —: da lag es kahl,
das bleiche Feld, und fern und fahl
entwich ins Dunkel auch der Tod.

Hoch hing der Mond, und mild und müd
hin schwand es in die leere Nacht,
das flehende Lied,
und schwand und schied,
des toten Freundes flehendes Lied;
und dankbar bin ich aufgewacht.

Predigt ans Großstadtvolk

Ja, die Großstadt macht klein.
Ich sehe mit erstickter Sehnsucht
durch tausend Menschendünste zur Sonne auf;
und selbst mein Vater, der sich zwischen den Riesen
seines Kiefern- und Eichen-Forstes
wie ein Zaubermeister ausnimmt,
ist zwischen diesen prahlenden Mauern
nur ein verbauertes, altes Männchen.
O laßt euch rühren, ihr Tausende!
Einst sah ich euch in sternklarer Winternacht

zwischen den trüben Reihen der Gaslaternen
wie einen ungeheuren Heerwurm
den Ausweg aus eurer Drangsal suchen;
dann aber kroch ihr in einen bezahlten Saal
und hört Worte durch Rauch und Bierdunst schallen
von Freiheit, Gleichheit und dergleichen.
Geht doch hinaus und seht die Bäume wachsen:
sie wurzeln fest und lassen sich züchten,
und jeder bäumt sich anders zum Licht.
Ihr freilich, ihr habt Füße und Fäuste,
Euch braucht kein Forstmann erst Raum zu schaffen,
ihr steht und schafft Euch Zuchthausmauern —
so geht doch, schafft Euch Land! Land! rührt Euch!
vorwärts! rückt aus! —

Bergpsalm

Der Sturm hat seine Schlangen losgelassen.
In langen Windungen zischt Gras und Rohr
und keucht der See ans Land; die silberblassen
zerwühlten Weiden seufzen laut empor.
Empor, Empor! Dort, wo die Kiefern sausen,
auf kahler Höhe will ich einsam stehen
und meine ferne Heimat dämmern sehen
und hören, was die dunklen Wolken brausen.

Ihr grauen Pilger über mir, wohin?!
O könnt ich mit euch, ziellos, ohne Stocken,
Dies dumpfe Sehnen ohne Maß und Sinn
ausschütten in den Sturm wie Nebelflocken!
O meine Heimat! Silbern grüßt der Fluß
und glänzt zum Himmel aus dem Blau der Bäume,
und aus dem Zauberwald der Kinderträume
winkt klar der Mutter Blick und Kuß.

Was raunst du Sturm? — Hinab Erinnerungen!
Dort pulst im Dunst der Weltstadt zitternd Herz!
Es grollt ein Aufschrei von Millionen Zungen
nach Glück und Frieden! Wurm, was will dein Schmerz!
Nicht sickert einsam mehr von Brust zu Brüsten
wie einst die Sehnsucht, nur als stiller Quell;
heut stöhnt ein Volk nach Klarheit, wild und gell,
und du schwelgst noch in Wehmutslüsten?

Siehst du den Qualm mit dicken Fäusten drohn
dort überm Wald der Schlote und der Essen?
Auf deine Reinheitsträume fällt der Hohn

der Arbeit: fühl's: sie ringt, von Schmutz zerfressen!
Du hast mit deiner Sehnsucht bloß gebuhlt,
in trüber Glut dich selber nur genossen;
schütte die Kraft aus, die dir zugeflossen,
und du wirst frei vom Druck der Schuld!

Und blutig glüht es wie die zackigen Türme,
wie Dornenkranz aufflammt die Stirn der Stadt,
ein goldner Fächer scheucht die Wolkenstürme,
hernieder strahlt ein Sonnenpalmenblatt.
O Herz der Weltstadt, du Millionenstimme,
die gell nach Brot vor Seelenhunger schreit:
still quillt's wie Heilandsblut durch diese Zeit, —
die Liebe quillt aus deinem Grimme!

Den Kelch des Schweißes seh ich geistverklärt,
das Kreuz der Mühsal blütenlaubumflattert!
Was lachst du, Sturm?! Im Rohr der Nebel gährt,
Die Kiefer knarrt und ächzt, mein Mantel knattert:
Empor aus deinem Rausch! Mitleid, glüh ab!
Laß dir die Kraft nicht von Gefühlen beugen!
Hinab! laß deine Sehnsucht Taten zeugen!
Empor, Gehirn! Hinab, Herz! Auf! hinab!

2

In Richard Dehmels Kunst klingen in- und gegeneinander die Sehnsucht nach einer neuen Natur und einem neuen Kosmos und die Sehnsucht nach einem neuen Volk, beides soll aus der Gegenwart, ihren neuen dumpfen Massen, ihren neuen bezwingenden Mächten und ihren neuen schöpferischen Zerrissenheiten sich gestalten. Die Jünger haben das Werk des Meisters an verschiedenen Stellen aufgenommen, aber ihre Kunst ging dann eigene Wege: an den ganzen Umfang der großen Hinterlassenschaft hat sich keiner gewagt keiner auch die im Kampf liegenden Gewalten geformt und gebändigt.

Aus dem Gefolge Dehmels sondert sich der Zug der sozialen und der Zug der kosmischen Dichter. Von jenen schufen sich vor allem Hans Kyser und Georg Heym einen Namen. Kyser fand in seinen ersten Dichtungen nicht den Ausgleich zwischen reinem, brennendem Ehrgeiz und einer etwas schmalbrüstigen Kraft. Er hat seine Lungen oft überanstrengt und mit seinen grellen Rufen und unglaubhaften Ausschweifungen nur sich geschadet. Überall rannte er die Gegner zu heftig und zu kurzsichtig an, die Folge waren allerhand Rückzüge. Nun lenkte er, der mit heißer Liebe von früher Jugend an vor allem das Drama umwarb, in ruhigere und bewährte Bahnen ein: auf diesen wird er zu den Fesselnden und Interessanten gehören.

Georg Heym starb, kaum ein 23jähriger, vor dem Kriege. Niemand weiß, ob der inbrünstige Glaube seiner Freunde gerade an ihn Recht behalten hätte. Diese übersahen natürlich das oft sehr Knabenhafte und Unreife seiner Anfänge. Aber sein Vermögen bleibt ungewöhnlich, alle Häßlichkeiten der Großstadt, das Elend der Blinden und der Kranken, der Vorstädte, die Gewalt und den Frevel der Fabriken und der Eisenbahnen gerade im Auffallenden und doch Wesentlichen zu fassen und erschütternd in wenigen packenden Worten und Bildern zu malen. In den Einzelheiten sind Heyms Bilder eindringlicher und vielfältiger als die Dehmels, und gesehen mit der unbedingten Heftigkeit der Jugend. Der ganze abstoßende Realismus der Worte verträgt nicht nur, er fordert sogar bei ihm Vers und Reim und Strophe, denn die bewegte Anschauung und das lebhafte Pathos der Empfindung sind das Ursprüngliche und erzeugen und lenken die Einzelheiten. Wie mühsam setzen sich, wenn wir zurückblicken, im Vergleich damit die Schilderungen von Arno Holz aus einzelnen Wahrnehmungen zusammen! Gerade der Kontrast aber zwischen den neuen widrigen Worten, die vom Pöbel und der Gosse in den Vers geholt scheinen, und zwischen den edlen Maßen der Verse wirkt als ein Neues und als eine Bereicherung der Kunst, und zeigt die klangliche und rhythmische Kraft des bis dahin verfehmten Sprachgutes; mögen auf diesem Gebiet auch die Franzosen und nicht die Deutschen die Führer sein. Merkwürdig, wie diesen Dichter die Phantasie zu Krankheit, Tod, Krieg, Jammer und Verwesung getrieben hat! Aus manchen seiner Verse und Strophen scheinen jene hysterischen, von Schwäche und Ekel triefenden Visionen, jene fieberischen und widerwärtigen Anklagen gegen den Krieg und sein sinnloses Morden erwachsen, die in den letzten Kriegsjahren pazifistische Dichter und ihre expressionistischen und revolutionären Zeitschriften, etwa die Aktion, über uns schütteten. Im Vergleich mit diesen Nachfolgern scheint Heym von klassischer Zurückhaltung. Für ihn hat Stefan George nicht umsonst Ernst und Gewissenhaftigkeit in künstlerischen Dingen gepredigt.

Ist der Weg des Elends und des Lasters in einer leidenschaftlichen und aufreizenden Lyrik einmal betreten, so gibt es bald kein Halten mehr. Je heftiger die Anklagen, je abstoßender die Schilderungen sich entwickeln, um so gefährdeter wird die Stellung der Kunst: zumal wenn junge und unreife Dichter ihre Verse in die Welt schleudern, damit der satte Bürger sich entrüste, damit Abscheu und Ekel um jeden Preis erregt werden und damit man vor der eigenen lasterhaften Entbundenheit ein achtungsvolles und doch beklommenes Gruseln empfinde. Kurz vor dem Kriege war die Schilderung großstädtischer Lasterhöhlen und großstädtischer Verkommenheit, das nächtliche Leben in üppigen und

verworfenen Gaststätten, in Freudenhäusern und auf der Straße die große Mode der Lyrik und man huldigte ihr rudelweise; das ganze Treiben hat noch nicht aufgehört und blieb mit gewissen Ausartungen des Expressionismus und des Pazifismus verbunden. Irgendwelche Namen aus diesen Sekten zu nennen ist nicht notwendig, ein Dichter unterscheidet sich kaum von dem andern und zu einer besonderen künstlerischen Leistung brachte es nach unserer Auffassung Keiner. Die wenigen, die in dieser Umgebung anfingen und später zu einer gewissen Höhe aufstiegen, haben ihre Anfänge wohl ganz gern vergessen.

Von den kosmischen Dichtern, die um das Gestirn Richard Dehmels kreisen, werden Paul Scheerbart und vor allem Alfred Mombert uns länger im Gedächtnis bleiben.

Scheerbart ist, seltsam genug, mitten in die Jahre des Naturalismus hineingeschneit. Er gefiel sich in einer langen Reihe phantastischer Visionen, die bald als Versreihen, bald als Dramen, bald als Romane, bald als novellistische Skizzen, bald eben als „Phantasien" sich ausgeben, viel zu viel und viel zu behäbig, in ihrer pedantischen und nüchternen Ausmalung eben doch dem Naturalismus verwandt. Die Neigung zum Trivialen, das Unvermögen zur guten Pointe und zur wirksamen Abrundung, das breite Beschreiben, das Fehdeansagen gegen das Philistertum sind ebenfalls Artikel aus dem naturalistischen Credo. Aber gerade um 1890 herum war es doch belustigend, daß ein Dichter sich leidenschaftlich in die absurden und doch so schöpferischen Wunder der Sternenwelt erging und ihren millionenfachen zerstäubenden Glanz, ihre zeugenden schimmernden Nebel und ihre grenzenlose und groteske Wandlungsfähigkeit ausmalte, die molluskenhaften Übergänge aller Arten von Lebewesen nicht ohne Tiefsinn und Ironie miteinander verwob, bald in die entrückteste Vergangenheit, bald weit in die verdämmernde riesenhafte Zukunft sich verfliegend, in eine Welt, der auch Sonne und Sterne zu klein und zu menschlich wurden. Diese Zukunftsgesichte verbanden sich mit einem unbedingten Glauben an die Zauberkünste der Technik, an ihre Fernrohre, ihre Luftschiffe, ihre Weltenbeherrschung und Weltenergründung; ihre leidenschaftlichste Sehnsucht aber waren Zauberpaläste, überirdisch leicht, in Glaswänden und Glassäulen sonnenhaft aufstrebend, in tausend Buntheiten und Reflexen leuchtend, mit neuen wunderlichen und kühnen Lösungen für tiefe Geheimnisse der Linien und der Farben, in unerhörte Höhen aufragend; ein Paradies für eine neue, leichte, reine Menschheit, die endlich die zähe schwere Erde überwand.

Es war Scheerbart nicht gegeben, seine Leser so zu spannen, daß sie seinen Träumen atemlos folgten. Zukunftsvisionen, kosmische Phantasien, die weltumspannenden Wunder der Technik und auch die Herrlichkeiten überirdischer und märchenhafter Paläste haben andere Dichter vor und nach ihm, Deutsche und Nichtdeutsche, viel wirkungsvoller und großartiger ausgemalt oder mit anderem bezwingenden Witz und geistreicher und beißender in ihrer Satire. Wäre er ein Jahrzehnt später geboren, so hätte ihn die Zeit wohl anders beflügelt; über seinen Schatten wäre dieser träumerische und sehnsüchtige, im Grunde doch so biedere und gewissenhafte Deutsche auch dann nicht gesprungen. Alles in allem wurde ihm doch eine stärkere Nachwirkung beschieden als Anderen.

Seine architektonischen Phantasien und Träume, der Wunsch nach Gebäuden, die das ganze Leben der Menschen auffangen und spiegeln und die wie eine Krone über den gewaltigen Städten unserer Zeit lagern sollten, Dome einer neuen Religion, den gotischen Domen durch die Kühnheit der neuen Technik und durch eine neue schimmernde, sonnenhafte Pracht überlegen — dieser Wunsch hat jüngere Baumeister wie Bruno Taut bei ihren Bauten gelenkt. Freilich sind diese neuen Dome bisher ein Körper ohne Seele, Kirchen, denen die Religion fehlt, wie so mancher Schöpfung unserer Zeit. Wenn Ibsens Brand die Kirche, die er mit dem ganzen Einsatz seines unbedingten Wollens geschaffen, in dem Augenblick verachtet, in dem sie vollendet vor ihm steht, und wenn er nun in der starren, unendlichen und erhabenen Öde der Eisberge das Walten seines Gottes zu spüren glaubt: ist das nicht ein prophetisches Bekenntnis, gültig für eine Zeit, die damals Zukunft war und die uns heute umspannt?

Paul Scheerbart ist viel verlacht und verhöhnt worden. Er reizt auch dazu, die Kraft der schöpferischen Phantasie versagt ihm zu oft und irrt ab ins Lächerliche. Schlimmer noch als ihm erging es Alfred Mombert. Aus seinen ersten Gedichten die mißlungensten auswählen, ihren Sinn absichtlich mißverstehen — was der unklare und seltsame Ausdruck erleichtert oder geradezu fordert — und sie in einem Kreise vergnügter Menschen vorlesen, das bedeutet Stunden ungetrübter Heiterkeit. Aber auch Mombert hat seine Verhöhner besiegt und beschämt, man erkennt ihn nun an als einen unsrer originalen und schöpferischen Geister, wenn er auch noch immer, wie so Viele um die Jahrhundertwende, ins Triviale und Geschmacklose öfter ausgleitet und auf solche Herausforderungen vielleicht stolzer ist, als auf echte dichterische Leistungen. Die Zahl der Gedichtbände Momberts ist zu groß, seine Gedichte selbst sind zu wenig gesichtet und geprüft, seine Visionen, noch im wirren und trüben Durcheinanderfluten, viel zu selten durchbildet und dem Gebärzustande noch zu nah. Gerade darum waren sie wohl einer Zeit willkommen, die

für ausgeglichene und ruhevolle Kraft recht wenig Sinn hatte. Zu Viele von uns meinen noch immer, ohne Wildheit und Wirrnis, ohne gewaltsames Zufassen, ohne das Jähe und Unberechenbare sei Kraft nicht Kraft. Aber die Dichtungen Momberts erwecken trotz allem den Eindruck, als sei ihr Dichter bei der Schöpfung dabei gewesen, und als rufe er Sonne und Mond und Himmel und Erde und Meer und Sturm noch einmal ins Leben. Derselbe Dichter scheint wie ein Kind mit den Gestirnen zu spielen wie mit großen goldnen Kugeln und dabei aufzulachen, als sei ihm allein die ganze Welt geschenkt. Eine seltsame und echt deutsche Erscheinung, dieser Mombert, bald zarte Spielfreude des Kindes, bald schöpferische ungefüge Kraft des Riesen, und beides sind Ausstrahlungen des gleichen Selbst. In unerhörtem Glanz, aus dem Welten entstehen und zerrinnen und wieder entstehen und zerrinnen, sonnt und sehnt sich dieser Künstler, ein Meer von Tönen und Gesichten, ins Unendliche wogend, steigt vor ihm auf. Seine Dichtung ist der Musik innig verwandt und wohl aus ihrem großem Wogen entstanden, aus ihrem ewigen Brausen und Klingen; lockt sie doch auch gerade die Musiker an. Wie alles Schöpferische sind diese Gedichte nicht ohne heldenhafte Größe. In der Ausmalung mißfällt Gedankenhaftes, allzu Bewußtes, Unselbständigkeiten und eine stärker ins Östliche als ins Deutsche gewandte Phantasie. Aber das ganze reißt uns doch mit und hebt und senkt uns auf seinen Wogen und weitet den Blick ins Grenzenlose, es lenkt zu den Sternen und befreit von dieser Welt.

Von den Dichtern, die sich um Richard Dehmel scharten und ohne ihn kaum sich entfaltet hätten, verirrten sich einige, kleinlich und unreif, in die niedrigsten Niederungen unsres Lebens, andere überflogen weit Welt und Wirklichkeiten, erhoben sich zu ausschweifendsten Phantasien und verschwisterten sich mit der Baukunst oder mit der Musik. Der Rahmen dieser Kunst war ins Grenzenlose gespannt. Ob sie nun in die erträumteste Überwelt oder in die niedrigste Unterwelt sich verlor, den Boden verlor sie beidemal unter den Füßen. Sie behielt nicht die tiefen Zusammenhänge mit dem Volk, aus dem Dehmels Kraft aufstieg, sie besaß nicht die unmittelbare, aufpeitschende und feurige Wirkung, hinein mitten in unsre nächste Zukunft, die doch grade die Seele von Richard Dehmels Kunst bleibt.

Friedrich Nietzsche

Beim neueren Drama hatten wir, zu unserm bittern Schmerz, recht oft betonen müssen, wie weit Volk und Dichtung sich trennten. Zwischen vielen Klippen wurde seit einem Menschenalter das deutsche Drama hin und hergeworfen. Hier war die Sehnsucht, ins Weite und Weiteste zu wirken, dort stand Fachdichtung statt Dichtung, dort die immer wachsende Macht von Sensation und Geschäft und die grauenhafte Unstete der Zeit. Eine üppige, Sinn und Seele verwirrende, früher nie erlebte Pracht der Ausstattung war kein Ersatz für die verlorene Seele. Die wenigen Werke, die dem großen Mahlstrom entgingen, wollten wenig daneben bedeuten. Ihre Dichter nahm ein rascher Tod allzufrüh hinweg.

Auf der Lyrik lag, trotz aller schweren Verwirrungen, ein reicherer Segen. Sie fand neuen Ausdruck für das drängende und pochende Sehnen der Zeit, führte das deutsche Lied wieder auf den ewigen deutschen Mutterboden des Volksliedes, ja sie wagte sich an neue, ungeheure Aufgaben, an eine Erzeugung des Volkes aus der Masse, an eine neue Verschmelzung von Kosmos, Kunst und Arbeit. Die Lyrik ist in unsern Tagen — wie seltsam verkehrt sich doch in ihnen Alles — oft eine strenge und männliche, das Drama eine gebrochene und weibliche Kunst. Vor allem aber: die neue Lyrik darf den Mann den ihren nennen, der unsrer Zeit der tragische Prophet war, der leidenschaftlicher als alle andern an dem neuen Deutschland litt, der an diesem Deutschland recht eigentlich zu Grunde ging: Friedrich Nietzsche.

Ursprünglich war Friedrich Nietzsche Philologe, ein Vertreter der ehrwürdigsten Philologie, der klassischen. Er hat dieser seiner ersten Liebe in seiner Art bis zuletzt gehuldigt. Sie galt ihm inmitten eines unanständigen, unbesonnenen, immer nur vorwärtsdrängenden Zeitalters als eine leise und feine Kunst des Aufmerkens, des zarten und vorsichtigen Tastens, der geruhsamen Vertiefung; eine „Goldschmiedekunst und Kennerschaft des Wortes", wie es in dem so gern zitierten Ausspruch heißt. Nietzsche hatte auch die Freude am Lesen, die rasche und intuitive Auffassung, die scharfe und unmittelbare Interpretation, die den echten Philologen kennzeichnen. In seiner Zeit besaß er, wohl als Einziger, ein wundervolles Gefühl für den Stil und die organische und lebendige Bedingtheit der griechischen und römischen Rede. Ebenso groß-

artig war diese Gabe vielleicht nur bei J. G. Herder entwickelt, ihm fühlte sich Nietzsche tief verwandt. Die Reden der Alten klangen in seinen Ohren nach, er sah auch die Zuhörer auf dem Markt und der Volksversammlung vor sich, und er sah, wie sie zuhörten. Wenn er davon spricht, so schließt er auch unser Ohr auf für die Perioden und Pausen, für das Anhalten und Verweilen, für das Leise und Laute, das Getragene und das Zupackende, für den Prunk und das Pathos, für die ganze wundervolle Kultur der antiken öffentlichen Sprechkunst. Nietzsche selbst hat aus ihrem Stil für seine Sätze und seine Sprache sehr viel gelernt, von seinen Anfängen bis in seine reife Meisterschaft hinein, mehr vielleicht als von seinen, zu oft genannten, französischen Vorbildern. Auch seine Zeit wollte Nietzsche wieder hören und lesen lehren, und immer eindringlicher, beschwörender, verzweifelter, je weniger man ihn wirklich hörte und las. Wie rührend hilft er dem aufmerksamen Leser durch seine Fragen, Vorbereitungen, Antithesen, Steigerungen, Erklärungen, wie lebhaft und sorgfältig unterstreicht er, wie liebevoll ist er auf die Kunst der Interpunktion bedacht, damit man ja das Tempo, die Höhen und Tiefen, den Untersinn und Hintersinn und die Kunst des Aufbaus erkenne, alle vielfältigen Beziehungen in seinen scharf geprägten Sätzen. Uns scheint das bisweilen als ein Zuviel, als eine gewisse Aufdringlichkeit oder als ein beschämender Mangel an Vertrauen. Aber wir wissen ja, wie sehr Nietzsches Zeit die Kultur des Wortes und des Gehörs verloren hatte — konnte sie denn ohne einen Erzieher das Gehen lernen, der jeden ihrer Schritte mit ärgerlicher und ungeduldiger Pädagogik überwachte?

Als Philologe stellte sich Nietzsche auch erklärend, interpretierend, sich selbst enträtselnd, vor seine Werke, in immer neuen Vorreden, immer neue Rechenschaft von seinem Wollen und seiner Entwicklung ablegend. Kaum ein Autor unsrer Tage, wenn wir etwa Thomas Mann ausnehmen, hat sich so gern und so ausgiebig erklärt, hat mit so heißem Flehn für sich und sein Werk geworben. Nietzsche verließ nicht die Welt, ohne daß er sich und sein Werk noch einmal im großen Stil geschildert hätte, eindringlicher, abgerissener, tragischer als je vorher, im Ecce Homo.

Als Philologe war Nietzsche mehr Verkünder, Erzieher, Lehrer denn Forscher. Scharfe Augen haben in seinem Wesen schon früh einen tiefen Zwiespalt entdeckt, hier war der Drang nach Einsamkeit, Erkenntnis und Zersetzung, dort nach Gemeinschaft in heiligem und prophetischen Sinn. Für Menschen hatte Nietzsche oft eine schwärmerische Hingabe und eine große, opferfrohe Geduld, dann wieder erschreckt er uns durch jähe, scheinbar ganz unvermittelte Abkehr. Den klassischen Texten gegenüber war ihm jene entsagungsreiche Ausdauer nicht gegeben, die antike Meister fordern. Und nun berief das Schick-

sal den jungen Gelehrten, der seine Studien kaum abgeschlossen, an die Universität einer alten Humanistenstadt, als Kollegen Jakob Burckhardts an die Universität Basel: in der Zeit des deutsch-französischen Krieges und der Zeit der ersten großen Erfolge Richard Wagners.

Der junge, genial vorwärtsstürmende Geist träumte nun in das neue deutsche Reich die Erfüllung einer neuen mächtigen, wunderbaren Kultur hinein: unter Führung der Musik, die doch die ewige deutsche Kunst bleibt und die zugleich die Kunst und die Leidenschaft von Nietzsches eigener Seele war. Als Musiker des neuen Deutschland galt ihm Richard Wagner. Derselbe Richard Wagner galt ihm als der wiedergeborene Meister der griechischen Tragödie. Als Prophet und Apostel eines neuen Griechentums hat Nietzsche in kühnen Phantasien sich selbst gesehen. Dies Griechentum sollte in der Ganzheit und Vereinigung aller Künste sich mächtiger denn je offenbaren, in einem Humanismus, vor dem der Humanismus des 18. Jahrhunderts mit seiner Vereinzelung der Künste allerdings verblaßte.

Nietzsches erste Schriften, die Geburt der Tragödie und die unzeitgemäßen Betrachtungen stehen ganz im Zeichen von solchen überfliegenden Phantasien. Aber die Zeit hörte sie nicht. Einige heftige Angriffe folgten, leidenschaftliche Erwiderungen flogen zurück, einige Musiker um Wagner, unter ihnen Hans von Bülow, waren begeistert. Dann blieb alles still. Man war damals von politischen, wirtschaftlichen, naturwissenschaftlichen Erfolgen berauscht, man wollte Prunk und Verzauberung — was galt dieser junge Philologe? Sein schwerfälliges und kampferfülltes Deutsch verstand man nicht, er griff die Götzen jener Tage rüde an und trug den schlechten Ton philologischer Polemik in die Öffentlichkeit; Musiker blieb doch Musiker; seit wann war ein Musiker ein Heiland? Die eigenen Fachgenossen, soweit sie nicht mit ihm eng befreundet waren, schalten den jungen Professor einen unreifen Dilettanten.

Heute holen wir aus der Schatzkammer von Nietzsches Jugendschriften künstlerische, philologische, kulturgeschichtliche Einsichten und Ahnungen in langer Reihe. Wir sind auch erstaunt über die schwärmerische Inbrunst des Nachempfindens und über den weiten prophetischen Blick. Die böse Unkultur, in die der Materialismus seit 1870 das neue Deutschland warf und die uns nun Baukunst und Kunstgewerbe so sichtbar zeigen, hat Deutschland dreißig Jahre nach Nietzsche entdeckt. Wir begreifen nicht gern, daß man die Genialität dieses Erkennens nicht sofort erfaßte. Heute wissen wir auch, daß Nietzsche in jedem, den er leidenschaftlich angriff, sich selbst, seine abgelegten Fehler und gefährlichen Neigungen, unbarmherzig vors Gericht stellte. Seine Angriffe sollen den Angegriffenen auch auszeichnen.

Käme nun heute wieder ein junger Nietzsche, würden wir gerechter sein? Nietzsche hatte sich als Gelehrter durch keine große Arbeit vor der Öffentlichkeit ausgewiesen, seine Schrift zeigte der Wissenschaft überall breite Angriffsflächen, Führer weiter Bildungsschichten, die in Ehren grau geworden, fuhr er an wie ein Lehrer den Schulbuben. Damals fand er auch für seine dunklen und tiefen Ausführungen noch keine klare und knappe Form. — Das kleinliche, bald verhallende Echo auf das erste Auftreten mußte eine Persönlichkeit wie Nietzsche in ihren Tiefen verwunden. Er kam aus einem protestantischen Pfarrhaus. Dies hatte ihm schweren, religiösen Ernst als Erbe mitgegeben, nicht minder strenge Reinheit des Strebens. Auch kannte er die Macht und den überquellenden Reichtum seiner Begabung, seinen Ehrgeiz spornte er nur für die höchsten Ziele. Die reizbare, zarte, empfindsame Seele des Künstlers, des Musikers, war seine andere Mitgift. Ihm blieb Zwang und Schicksal zu wirken, auf Herz und Seele seiner Zeit. Die Verantwortung für die Zukunft des deutschen Geistes hat damals kaum ein Anderer so gespürt. Und nun fielen die ihn an, die er weit unter sich wußte; sie sonnten sich bald im Ruhm ihrer Lorbeeren, ihn verhöhnte man, um ihn rasch zu vergessen.

Für Nietzsches Entwicklung, für seine religiöse Natur war das „Stirb und Werde" das große und beherrschende Gesetz. Sein erstes Wirken und Wollen schien ihm eng und befangen im Licht seiner bitteren Erfahrungen, das Lehramt empfand er als Fessel. Die Entdeckung aber, unter der er am schmerzlichsten litt, war die über Richard Wagner. Die unvergeßlichsten musikalischen Offenbarungen dankte er noch immer diesem Meister, und doch erkannte er in ihm nun den Bürger jenes Deutschlands, dem sein ganzer Zorn galt. Jenes Deutschlands nämlich, das seine heiligsten Überlieferungen verleugnete, das in einer hohlen Scheinkultur sich gefiel, das einem feigen und schwächlichen Christentum sich ergab. Nietzsches Augen hatten sich auch geöffnet für das Schauspielerische und Theatralische in Richard Wagners Wesen.

So riß Nietzsche seine Jugend aus dem eignen blutenden Herzen, und mit ihr alle, die ihm teuer waren und seine neuen Wege nicht gehen konnten. Er kränkte sie, um sich von ihnen zu befreien. In den folgenden Jahren hat er an sich gearbeitet, wie sonst kaum ein Mensch, alle Mißerfolge mit starker Seele überwindend, aus schwerer Krankheit sich immer von Neuem erhebend, den Tod und das Ende oft vor Augen. Er lernte mit dem Hammer philosophieren, seine Aphorismen fielen wie harte, helle Schläge auf den Leser. Noch nie in deutscher Zunge schien eine Prägung erreicht wie die von Nietzsche, diese funkelnde Bosheit, diese Kunst der Antithese und des Schlagwortes, diese Freude am überwahren Paradox und dies tiefe, leidenschaftliche Pathos. Das eigne

unaufhörliche Leid, der verklärende, immer nahe Zauber des Todes, Liebe und Haß gegen Wagner schärften Nietzsches Blick für alle verborgenen und unterdrückten Leiden und für die süße und schwere Müdigkeit der Seele. Die dichterische Intuition, das wunderbare Erahnen großer Persönlichkeiten wurden stärker; sie verschmolzen sich, bewußt und unbewußt, mit seinem Wesen und Werk. Der Geschichte und den Grundlagen unserer Bildung sann Nietzsche nach, der ganzen Struktur unseres Geistes, immer dem Wirklichen zugewandt, indem er sich zwang zur kühlen Beobachtung des Naturforschers, zur Skepsis und zur Zurückhaltung. Nietzsche suchte, suchte den Helden, jenes große Wesen, das der Geschichte und der Menschheit ihren Sinn gab; sein erster Held war ja versunken im Abgrund gegenwärtiger Deutschheit und ihres Christentums.

2

Eine lange Reihe von Nietzsches Büchern war nur eine Vorbereitung zu seinem großen Bekenntnis, zu Also sprach Zarathustra. Einst ein Buch für Alle und Keinen, nun viel zu viel von Unberufenen gelesen und mißdeutet, von der Jugend gern als Evangelium gepriesen. Wer es heute liest, muß immer wieder fragen: was wird die Zukunft über diesen Zarathustra denken? Wird sie es wirklich begreifen, daß es der Jugend einer ganzen Generation das Buch der Bücher war? Wieder wird die Antwort lauten: auch dies Buch sind wir. Mehr noch: dies Buch fand wirklich den Weg, der zum deutschen Menschen der deutschen Zukunft führen könnte, es sei denn, daß es uns bestimmt ist, uns für immer zu zerstören.

Nietzsche hat seinen Zarathustra das originalste Buch der Menschheit genannt. Er glaubte darin die Sprache Luthers und die Sprache Goethes übertroffen zu haben.

Das sind Behauptungen eines Verzweifelnden. Wir wissen, welch ein ausgezeichneter, leidenschaftlicher und empfindlicher Leser Nietzsche gewesen ist, er hat viele Einflüsse aus andern Geistigkeiten in sich strömen lassen. In die Sprache von Luthers Bibel verliert sich dies neue Evangelium oft so tief, daß wir es von seinem Vorbild kaum unterscheiden können. Auch von seinen Gleichnisreden hat die Bibel viele geschaffen. Fühlte der Dichter nicht selbst diese Abhängigkeit, er würde sich nicht, besonders in dem oft überreizten Schlusse des Buches, so wild gegen die Bibel aufbäumen, er würde nicht mit seinen häßlichen Lästerungen nach ihr schlagen. Wir können in diesen Schändungen der Bergpredigt, so gern wir es möchten, nicht mit Ernst Bertram die teuflische Widerkunft des Gottsüchtigen erblicken, vergleichbar der Kunst der frommen Bauleute, die an den Pfeilern mittelalterlicher Kathedralen neben den Bil-

dern der Heiligen die Fratzen der Teufel und Tiere schuf. In den verworfenen Sätzen des Zarathustra lebt keine Kunst, sie sind der grelle Aufschrei eines unheilbar Erkrankten.

Neben der Bibel scheinen viele Einwirkungen durch die Motive, die Sprache, die Gleichnisse des Zarathustra, sie geben ihm eine schillernde, romantische Unsicherheit und leichte und schwere Disharmonien. Man braucht nicht lange zu suchen, um Wortspielereien nach Art der Romantik zu finden, doch ohne ihre graziöse Leichtigkeit (Speichelleckerei, Schmeichelbäckerei, — wo alles Anbrüchige, Anrüchige, Lüsterne, Düstere, Übermürbe, Geschwürige, Verschwörerische zusammenschwärt). Daneben stehen Anklänge an Richard Wagner (Wer haßte dich nicht, dich große Binderin, Umwinderin, Versucherin, Sucherin, Finderin! Wer liebte dich nicht, dich unschuldige, ungeduldige, windseilige, kindsäugige Sünderin. — Uns ist Gram und Grauen und Grund gemeinsam.) Oder es begegnen Erinnerungen an den alten Liebling Hölderlin und seinen Empedokles oder an alte buddhistischen Heilslehren und Vergleiche (Ihr lerntet bunt, einem Flamingo ähnlich, lange Stunden an flachen Teichen zu stehen. — Wahrlich durch hundert Seelen ging ich meinen Weg und durch hundert Wiegen und Geburtswehen).

Die Gleichnisse selbst sind nicht überströmend reich, sie wiederholen sich gern. Bisweilen werden sie auch undichterisch und abstoßend: auf ihrem Grunde liegt dann doch ein Gran sächsischen Spießbürgertums und nüchterner philologischer Schärfe. Im Gewand des Propheten wirken sie etwas grotesk und abgeschmackt (Du melktest deine Kuh Trübsal. — Euter und Brüste des Lichtes. — Dem Rüssel des Ebers gleich soll mein Wort den Grund Eurer Seelen aufreißen. — Der Rüssel des Gebirges. — Das Herz hat Schwielen vor lauter Austeilen. — Das innere Vieh. — Trägt doch der Tänzer sein Ohr in seinen Zehen. — Der den Eseln Flügel gibt, der die Löwinnen melkt, gelobt sei dieser gute unbändige Geist. — Oft gelüstete mich, die ziehenden Wolken mit zackigten Blitzgolddrähten festzuheften, daß ich, gleich dem Donner, auf ihrem Kesselbauche die Pauke schlüge. — Diese Lehrer der Ergebung. Überall hin wo es klein und krank und grindig ist, kriechen sie gleich Läusen, und nur mein Ekel hindert mich, sie zu knacken).

In Nietzsches Gedichten und Verspaaren beobachten wir einen ähnlichen Durchbruch der Prosa, ja der Trivialität, außerdem eine zu scharfe epigrammatische Zuspitzung. Grade die Leichtigkeit, die Witz, Satire und Ironie haben sollten, fehlt so oft, und wie können diese Worte durch ihre Schärfe oder gar durch massive Beleidigungen verletzen!

Im Zarathustra bemerkt man außerdem philologische Distinctionen, verbun-

den mit theoretischen Auseinandersetzungen und allzu genauer Selbstinterpretation. Das gehört doch nicht in ein Prophetenbuch. Wäre es doch wirklich gesprochen worden vor denen, die es nie erreichte! So blieb es im Zustand des Geschriebenen und des Gedachten. — In den Naturschilderungen des Zarathustra schillert ein blasses und unruhiges Zwielicht. Man merkt ihm wohlan, daß er in den Höhen des Engadin und an den Ufern des italienischen Meeres entstand. Doch weder die weltentrückte, hohe Leichtigkeit jener Berge, noch ihr silberner Glanz und ihre phantastisch und verlockend aufgetürmte, lang sich verdehnende Schönheit, noch ihre erhabene und versöhnende einsame Güte, noch die südliche Pracht ihrer Wälder und Konturen scheinen im Zarathustra wieder — und auch die helle und strahlende Ewigkeit, das wunderbare Leuchten des Meeres im Süden schimmern bei Nietzsche nicht auf.

Niemand darf den Zarathustra ein Werk aus einem Wurfe oder eine im künstlerischen Sinne vollendete Leistung nennen, dieser Prophet schreitet nicht groß und weit und leicht von Gipfel zu Gipfel. Sein Buch ist das Buch eines Zerrissenen mit jähen Aufschwüngen und tödlichen Abstürzen, bald allzurasch hingeschleudert, bald mühsam ergrübelt. Nüchterne Prosa und gewaltige Dichtung stehen in störrischem Durcheinander und hellsichtige Ahnung wechselt mit erschöpfter Gereiztheit, die müde ist bis zum Tod, wunderbare Schwärmerei unterbricht maßlose und häßliche Erbitterung. Ein Werk richtet sich vor uns auf, ganz und gar entstiegen den Mächten und Ohnmächten, dem dunkeln, wilden Wirbel seiner Zeit.

Das dichterisch überwältigende und wohl auch Ewige dieses Evangeliums beruht auf seiner verzehrenden und überströmenden Sehnsucht zu schenken, zu wirken, zu beglücken. Seine heroische Ungeduld und seine Furcht, ein Mahner in letzter Stunde zu sein, das ist seine Tragik. Der Dichter wußte, daß auch dieser beschwörende Ruf ins Leere verhallen würde. Ein Brecher der alten, ein Künder der neuen Werte spricht er dann, verwundet in seiner Liebe, mächtig in seinem Zorn, vernichtend in seinen Anklagen, wie nur je ein Prophet des alten Bundes sprach.

An die Sonne

Siehe, ich bin meiner Weisheit überdrüssig, wie eine Biene, die des Honigs zu viel gesammelt hat, ich bedarf der Hände, die sich ausstrecken.
Ich möchte verschenken und austeilen, bis die Weisen unter den Menschen wieder einmal ihrer Torheit und die Armen wieder einmal ihres Reichtums froh geworden sind.
Dazu muß ich in die Tiefe steigen: wie du des Abends tust, wenn du hinter das Meer gehst und nach der Unterwelt Licht bringst, du überreiches Gestirn!
Ich muß gleich dir, untergehen, wie die Menschen es nennen, zu denen ich hinab will.
So segne mich denn, du ruhiges Auge, das ohne Neid auch ein allzu großes Glück sehen kann!

Segne den Becher, welcher überfließen will, daß das Wasser golden aus ihm fließe und überallhin den Abglanz deiner Wonne trage!
Siehe! dieser Becher will wieder leer werden, und Zarathustra will wieder Mensch werden.—

Denn schon kommt sie, die Glühende, — ihre Liebe zur Erde kommt! Unschuld und Schöpferbegier ist alle Sonnen Liebe!
Seht doch hin, wie sie ungeduldig über das Meer kommt! Fühlt ihr den Durst und den heißen Atem ihrer Liebe nicht?
Am Meere will sie saugen und seine Tiefe zu sich in die Höhe trinken: da hebt sich die Begierde des Meeres mit tausend Brüsten.
Geküßt und gesaugt will es sein vom Durste der Sonne; Luft will es werden und Höhe und Fußpfad des Lichts und selber Licht!
Wahrlich, der Sonne gleich liebe ich das Leben und alle tiefen Meere. Und dies heißt mir Erkenntnis: alles Tiefe soll hinauf — zu meiner Höhe!

Nun warte ich meiner Erlösung —, daß ich zum letzten Male zu ihnen gehe.
Denn noch einmal will ich zu den Menschen: unter ihnen will ich untergehen, sterbend will ich ihnen meine reichsten Gaben geben!
Der Sonne lernte ich das ab, wenn sie hinabgeht, die Überreiche: Gold schüttet sie da ins Meer aus unerschöpflichem Reichtume, —
also, daß der ärmste Fischer noch mit goldenem Ruder rudert. Dies nämlich sah ich einst und wurde der Tränen nicht satt im Zuschauen — —
Der Sonne gleich will Zarathustra untergehen: nun sitzt er hier und wartet, alte zerbrochene Tafeln um sich und auch neue Tafeln, — halbbeschriebene.

Der Übermensch

Dort war's auch, wo ich das Wort „Übermensch" vom Wege auflas, und daß der Mensch Etwas sei, das überwunden werden müsse,
— und daß der Mensch eine Brücke sei und kein Zweck: sich selig preisend ob seines Mittags und Abends, als Weg zu neuen Morgenröten:
— das Zarathustra-Wort vom großen Mittage, und was sonst ich über den Menschen aufhängte, gleich purpurnen zweiten Abendröten.
Wahrlich, auch neue Sterne ließ ich sie sehen samt neuen Nächten; und über Wolken und Tag und Nacht spannte ich noch das Lachen aus wie ein buntes Gezelt.
Ich lehrte sie alle mein Dichten und Trachten: in Eins zu dichten und zusammenzutragen, was Bruchstück ist an Menschen und Rätsel und grauser Zufall, —
— als Dichter, Rätselrater und Erlöser des Zufalls lehrte ich sie an der Zukunft schaffen, und Alles, das war —, schaffend zu erlösen.
Das Vergangene am Menschen zu erlösen und alles „Es war" neu zu schaffen, bis der Wille spricht: „Aber so wollte ich es! So werde ich's wollen —."
Dies hieß ich ihnen Erlösung. Dies allein lehrte ich sie Erlösung heißen. — –

Von der Sehnsucht

Meine weise Sehnsucht schrie und lachte also aus mir, die auf Bergen geboren ist, eine wilde Weisheit wahrlich! — meine große flügelbrausende Sehnsucht.
Und oft riß sie mich fort und hinauf und hinweg und mitten im Lachen: da flog ich wohl

schaudernd, ein Pfeil, durch sonnentrunkenes Entzücken:
— hinaus in ferne Zukünfte, die kein Traum noch sah, in heißere Süden, als je sich Bildner träumten: dorthin, wo Götter tanzend sich aller Kleider schämen: —

Zu langsam läuft mir alles Reden: — in deinen Wagen springe ich, Sturm! Und auch dich will ich noch peitschen mit meiner Bosheit!
Wie ein Schrei und ein Jauchzen will ich über weite Meere hinfahren, bis ich die glückseligen Inseln finde, wo meine Freunde weilen! —
Und meine Feinde unter ihnen! Wie liebe ich nun Jeden, zu dem ich nur reden darf! Auch meine Feinde gehören zu meiner Seligkeit.
Und wenn ich auf mein wildestes Pferd steigen will, so hilft mir mein Speer immer am besten hinauf: der ist meines Fußes allzeit bereiter Diener.
Der Speer, den ich gegen meine Feinde schleudere! Wie danke ich es meinem Feinde, daß ich endlich ihn schleudern darf!

Ihr seid keine Adler: so erfuhrt ihr auch das Glück im Schrecken des Geistes nicht. Und wer kein Vogel ist, soll sich nicht über Abgründen lagern.
Ihr seid mir Laue: aber kalt strömt jede tiefe Erkenntnis. Eiskalt sind die innersten Brunnen des Geistes: ein Labsal heißen Händen und Handelnden.
Ehrbar steht ihr mir da und steif und mit geradem Rücken, ihr berühmten Meister! — euch treibt kein starker Wind und Wille.
Seht ihr, wie ein Segel über das Meer geht, gerundet und gebläht und zitternd vor dem Ungestüm des Windes?
Dem Segel gleich, zitternd vor dem Ungestüm des Geistes, geht meine Weisheit über das Meer — meine wilde Weisheit!
Aber ihr Diener des Volkes, ihr berühmten Meister — wie k ö n n t e t ihr mit mir gehn! —

Ach, wohin soll ich nun noch steigen mit meiner Sehnsucht! Von allen Bergen schaue ich aus nach Vater- und Mutterländern.
Aber Heimat fand ich nirgends: unstät bin ich in allen Städten und ein Aufbruch an allen Toren.
Fremd sind mir und ein Spott die Gegenwärtigen, zu denen mich jüngst das Herz trieb; und vertrieben bin ich aus Vater- und Mutterländern.
So liebe ich allein noch meiner K i n d e r - L a n d , das unentdeckte, im fernsten Meere: nach ihm heiße ich meine Segel suchen und suchen.
An meinen Kindern will ich es gut machen, daß ich meiner Väter Kind bin: und an aller Zukunft — d i e s e Gegenwart!

Mein eigner Vorläufer bin ich unter diesem Volke, mein eigner Hahnenruf durch dunkle Gassen.
Aber ihre Stunde kommt! Und es kommt auch die meine! Stündlich werden sie kleiner, ärmer, unfruchtbarer, — armes Kraut! armes Erdreich!
Und b a l d sollen sie mir dastehn wie dürres Gras und Steppe, und wahrlich! ihrer selber müde — und mehr als nach Wasser, nach F e u e r lechzend!
O gesegnete Stunde des Blitzes! O Geheimnis vor Mittag! — Laufende Feuer will ich einst noch aus ihnen machen und Verkünder mit Flammenzungen: —
— verkünden sollen sie einst noch mit Flammenzungen: Er kommt, er ist nahe, der g r o ß e M i t t a g!

„Im Grunde steht alles stille" —, das ist eine rechte Winter-Lehre, ein gut Ding für unfruchtbare Zeit, ein guter Trost für Winterschläfer und Ofenhocker.
„Im Grunde steht Alles still" —: dagegen aber predigt der Tauwind! Der Tauwind, ein Stier, der kein pflügender Stier ist, — ein wütender Stier, ein Zerstörer, der mit zornigen Hörnern Eis bricht! Eis aber — bricht Stege!
O meine Brüder, ist jetzt nicht Alles im Flusse? Sind nicht alle Geländer und Stege ins Wasser gefallen? Wer hielte sich noch an „Gut" und „Böse"?
„Wehe uns, Heil uns! Der Tauwind weht!" — Also predigt mir, o meine Brüder, durch alle Gassen!

„Aber willst du nicht weinen, nicht ausweinen deine purpurne Schwermut, so wirst du singen müssen, o meine Seele! — Siehe, ich lächle selber, der ich dir solches wahrsage:
— singen mit brausendem Gesange, bis alle Meere still werden, daß sie deiner Sehnsucht zuhorchen, —
— bis über stille sehnsüchtige Meere der Nachen schwebt, das güldene Wunder, um dessen Gold alle guten schlimmen wunderlichen Dinge hüpfen: —
auch vieles große und kleine Getier und Alles was leichte und wunderliche Füße hat, daß es auf veilchenblauen Pfaden laufen kann, —
— hin zu dem güldenen Wunder, dem freiwilligen Nachen und zu seinem Herrn: das aber ist der Winzer, der mit diamantenem Winzermesser wartet, —
— dein großer Löser, o meine Seele, der Namenlose — — den zukünftige Gesänge erst Namen finden! Und wahrlich, schon duftet dein Atem nach zukünftigen Gesängen, —
— schon glühst du und träumst, schon trinkst du durstig an allen tiefen klingenden Trost-Brunnen, schon ruht deine Schwermut in der Seligkeit zukünftiger Gesänge! — —
O meine Seele, nun gab ich dir Alles und auch mein Letztes, und alle meine Hände sind an dich leer geworden: — daß ich dich singen hieß, siehe, das war mein Letztes, daß ich dich singen hieß, sprich nun, sprich: wer von uns hat jetzt — zu danken? — Besser aber noch: singe mir, singe, o meine Seele! Und mich laß danken! —

Der Mann, der solcher Sehnsucht Worte lieh, durfte auch das stolzeste Wort sprechen, das durch unsre Zeit geklungen ist „denn ich liebe dich, o Ewigkeit".

3

Diese Ergießungen eines großen und stolzen, brechenden und dennoch hoffenden Herzens geben der Lyrik unsrer Zeit die Weihe. Freie Rhythmen von solcher Gewalt, von dieser letzten Tiefe der Empfindung sind in der deutschen Sprache seit den Tagen Hölderlins kaum erklungen. Sie stellen auch die Dichtungen in Schatten, denen Nietzsche eine im engen Sinn dichterische Form, denen er die Gesetze der Strophe oder den Ausklang des Reims gab. Diesen viel gerühmten und oft aufgesagten Versen wird ihre bisweilen etwas mühselige Breite, ihre bisweilen etwas gewaltsame Pointierung zum Unsegen. Sie wollen sich auch nicht zu einem Ganzen runden oder in unwiderstehlichem Schwung uns fortreißen, der eigene Schöpfer zerlegt und erklärt sie. Sonst aber

hat Nietzsche die Ziele weit überflügelt, denen Arno Holz und die Seinen mit ihren freien Rhythmen so unbeholfen zustrebten. Er schuf aus der Lyrik wieder jene unmittelbare Sprache der Seele, die durch alle Tiefen und Abgründe des Leidens und Liebens hindurch schreitet. Das Wort, das er sich selbst und das Stefan George ihm zurief: sie hätte singen sollen, diese Seele, in den Dithyramben des Zarathustra ist es Erfüllung geworden. Man stelle die Schwärmerei und das Aufbegehren in diesen Rhythmen einmal neben die Beichten und Verheißungen von Richard Dehmel. Dann steht ein von vielen Kulturen tief berührter, zarter, in übermächtiger Sehnsucht verglühender und erlauchter Geist neben einem Volk, das aus dem Abgrund aufklimmend gestaltlos und drohend sich in den immer noch nächtigen Himmel reckt, zerrissen und wild, von Lust und von Ewigkeitsdrang gefoltert, gefesselt und entfesselt zugleich.

Wir haben, seinen Stil ins Auge fassend, den Zarathustra ein in vielen Farben schillerndes, ein romantisches Buch genannt. Auch ein philologisches Buch darf er heißen, insofern er in die Bildung mancher Zeit sich eintaucht und sie uns deutet, verwerfend oder veredelnd. Die Würdigungen anderer Zeiten und anderer Meister durch Nietzsche, auf künstlerischen und philosophischen Fährten zumal, sind ebenfalls Meisterstücke der Interpretationskunst. Sie enthüllen uns die Persönlichkeit in ihren vielfältigen Beziehungen und die ganze Vorgeschichte und zugleich die einzige Originalität bedeutender Leistungen. Nietzsche versenkt sich in sie, um sie zu erkennen, zugleich deutet er sein eignes Wesen, seine Kämpfe und seine Sehnsucht in sie hinein, verwandelt sie in Geist von seinem Geiste: so erhalten diese Menschen und Werke eine neue tiefe Hintersinnigkeit. Auch der Übermensch im Zarathustra, der Held, der dem Leben erst Sinn einhaucht, ist das Ideal, dem Nietzsche selbst zustrebt. Nicht das ist die Aufgabe des Übermenschen, daß er alle Kulturen und Schätze ausbreitet. Er soll nicht schwelgerisch sich darin ergehen oder sich in ihnen für immer verlieren und verwirren, ebensowenig soll er alle Maßlosigkeiten und Zusammenbrüche der Romantik wiederholen. Aber starken Herzens soll er das Starke und Feste finden, das uns die Vergangenheiten hinterließen. In hingebender unablässiger Arbeit ist dies Erbe mit dem besten des eignen Ich zu verschmelzen und in dauerndem Verwerfen und Überwinden zu läutern, bis der alte Mensch zerstäubt und der neue wach wird, bis die große Ganzheit, im Sinn der Antike und im Sinn Goethes vor uns steht — statt des gebrochnen, fragmentarischen Halb- und Fachmenschen der Gegenwart. So wird eine Überwindung des Historismus und der Vergangenheit möglich und geschieht der Schritt vom 19. in das 20. Jahrhundert. Eine stolze, kämpferische Lehre, ein tiefer Atemzug in einer neuen männlichen Zeit! Nietzsche kam eine Stunde zu

früh. Wir gingen in den Krieg, ohne daß wir versucht hätten, seinen neuen Menschen zu bilden; nicht zuletzt deshalb haben wir den Krieg verloren. Ob wir jetzt diese Aufgabe lösen, vor dieser bangen Frage müssen wir verstummen. Wir sind übermüdet, bis in die letzte Faser erschöpft von den ungeheuren Taten und Forderungen, die uns der Krieg auferlegte und die nun der Frieden dauernd erhöht: die Prediger sind schon gekommen, die uns beschauliches Versinken und die Ruhe und Weisheit des Morgenlandes als den letzten Schluß der Weisheit und als die Erlösung anpreisen.

Wir erinnern hier an Friedrich Hölderlin, den Nietzsche seit seiner frühen Jugend über Alles geliebt und dem er die Treue gehalten hat. Dieser hat zu seiner Zeit den Helden als den Retter der Deutschen ersehnt, gequält in bürgerlicher Enge und Stumpfheit und gereift durch übermäßiges Leiden, hellsichtig und mit der schwärmerischen Kraft seiner reinen Seele, ein Prophet ohne gleichen. Derselbe Hölderlin verkündete in abgerissenen, hymnischen Weissagungen von dunkler und mächtiger Tiefe die Religion der Zukunft: ein neues durch Dionysos geläutertes Christentum.

Man hat Hölderlin untergehen lassen im Wahnsinn, wie Nietzsche auch. Sein tiefstes Vermächtnis, seine Hymnen, waren länger als ein Jahrhundert vergessen. Vor wenigen Jahren gehoben, beginnt nun dieser Schatz zu leuchten und zu blühen. Und wir wundern uns — mancher schämt sich vielleicht auch — was Alles schon seit so langer Zeit in Deutschland gesagt und gesehen und überhört wurde.

Auch der Zarathustra verschwand, wie wir wissen, nachdem ihn Nietzsche in die Welt gesendet, im leeren deutschen Raum. Sein Dichter ward seines Amtes trotzdem nicht müde. Stolz wie irgend ein deutscher Held hat er sein Schicksal getragen, erfüllt, geliebt: er wirkte und lehrte, solange es Tag war. Zum letzten Mal griff er zum Hammer, aufflackernd in zornigem und unheimlichem Feuer und doch zum Tode ermattet. Die tiefsten Wurzeln unsrer Moral, unsres Wesens und unsres Handelns sollten nun aufgedeckt werden. Nietzsches letzte Werke sind zugleich eine fortlaufende und ergänzende Erklärung zum Zarathustra, damit man ihn am Ende doch lese und erkenne. Die goldnen Farben und die zarte Verklärung des Herbstes, den sanft verklingenden und aufglühenden Rausch des Untergangs hat Nietzsche noch nie so wehmütig und so schön geschildert, wie dicht vor seinem Ende. Sein letztes jähes Aufraffen bleibt ein Wunder. Aber die lichten Blicke in den letzten Schriften werden seltener. Der Bogen seines Wesens war überspannt, die Kraft seines Organismus erschöpft, nun rissen die Saiten. Der verschwenderische Reichtum des Schaffens, der Nietzsche noch einmal beseligte, war nur ein trügendes Aufflammen.

Der Zeichen der Umnachtung wurden mehr und mehr. Auch war es einsamer und einsamer um den schon lange Vereinsamten geworden, das machte ihn immer anfälliger, gereizter und erbitterter. Die ersten schüchternen Stimmen der Anerkennung, die zu ihm drangen aus Dänemark und Schweden und Frankreich, kamen zu spät. Das Selbstbewußtsein Nietzsches geriet in das Maßlose, es gewann ein ganz fratzenhaftes Aussehen. Er fing an, die Deutschen zu hassen und die schwersten Beleidigungen nach ihnen zu werfen. Wie viele ihrer Besten hatten sie gleich ihm gefühllos verkannt, gleichmütig in den Untergang gestoßen, wie blöd und stumpf starrten sie die großen Augenblicke ihrer Geschichte an! Nun, nach ihrem großen Siege, jagten sie, immer entfesselter und würdeloser, ihren allzu irdischen Erfolgen und Lüsten nach. Der gute Europäer, der Gebildete im Sinne Goethes sollte die Anerkennung zu Nietzsche tragen, die ihm die eigenen Landsleute versagten. — Auch die Religion des Übermenschen wurde nun gröber und gewaltsamer und härter, einseitiger und enger, sie wurde hinausgeschrien, damit sie nur wirke. Eine Umwertung aller Werte war nun die Losung, der Wille zur Macht das Ideal, das die Entwicklung forderte. Das Christentum erschien als Ziel unerhörter Angriffe von fanatischer, religionsfeindlicher und doch wieder sektiererischer Glut. Dionysos, der griechische Gott, der Gott des Südens und des Rausches, der hellen Heiterkeit und des großen und leichten Menschentums, war der letzte Heiland.

4

Nietzsche selbst war schüchtern, Einsiedler nach seiner Neigung und seinem Wesen, zart und verlegen, auch schwerfällig und ungelenk. Die Kultur seines Körpers hat er vernachlässigt, insofern war er den Griechen unähnlich, dafür aber den großen deutschen klassischen Philologen, denen der alten Schule gleich. Nietzsche hat wohl kaum getanzt. In sein Leben sind die Frauen selten getreten, dann hat er sie idealisiert und sich in ihnen bitterlich getäuscht. Nur in vertrautem Kreis, unter Freunden, funkelte und leuchtete sein Geist. Vielen hat er durch die sanfte Güte seines Wesens und seiner Stimme, durch eine Teilnahme wohlgetan, die nur der kennt, dessen ganzes Leben im Grunde Krankheit ist. In den großen Zeiten des Griechentums und des Humanismus atmete er auf, ein Nachfahr unsrer großen geistigen Vergangenheit, zugleich ein engerer Landsmann von Meister Eckehart, Luther, Sebastian Bach, Richard Wagner, ein Deutscher aus Deutschlands musikalischer, religiöser, geistiger Mitte. — Dieser Mann lehrte den Übermenschen, predigte leichten Sinn und Heiterkeit, dichtete Tanzlieder. Sein Evangelium war Fülle und Kraft, in seinem Geiste hörte er den ehernen und ungeheuren Schritt der Kriege, die das Europa der

Zukunft zerstampften und er sehnte ein ehernes Zeitalter herbei. Statt der Herrschaft der Seele schien er eine Herrschaft des Leibes aufzurichten, und eine Herrschaft der Besten statt der Herrschaft der Menge. Alles Liebe sollte man nach seiner Lehre den hohen Zielen opfern, den Handelnden und der Tat galt sein Preis; griechische Sonne und griechische Ganzheit und griechischer Rausch sollten wieder die Zukunft durchglühen.

Gegensätze und Konflikte wie die in Nietzsches Seele kennzeichnen den Menschen unsrer Zeit und nur ihn, sie machen aus unserm das psychologische Zeitalter. An dieser Stelle erinnern wir wieder an Henrik Ibsen, der in seinem Kaiser Julian als erster den Menschen unsrer Zeit schilderte, in allen seinen Gegensätzen und Anfechtungen, mit der ganzen Meisterschaft seiner mühsam gereiften psychologischen Kunst. Wie verwandt ist dieser Kaiser Julian doch mit Friedrich Nietzsche! Ein zarter Grübler und Einsiedler gleich ihm, ein großer Hasser des Christentums aus tiefer christlicher Gesinnung und Enttäuschung. Sehnsüchtig späht er nach dem neuen Menschen. Die einzige Hoffnung und der Halt seines Lebens ist das neue, das dritte Reich. Dem verlornen Griechentum starrt er verzweifelnd nach, mit allem inbrünstigen Verlangen nach Sonne und Schönheit und nach leichtem und frohen Geiste, das in der Seele des dunklen, vergrämten Nordländers singt.

Man fährt fast erschrocken zurück, wenn man erkennt, wie wesensgleich das Geschöpf eines Dichters und ein tragischer Mensch unsrer Zeit sich sind. Durchmessen wir weiter die Bahn Ibsens, so blickt uns fast an jeder Station seines Leidensweges das Bild Nietzsches entgegen. Beide waren protestantischen, frommen und frömmelnden Familien entsprossen, beide Sucher nach dem neuen Menschen und beide sehr einsam, beide Grübler, schüchtern und leise und beide revolutionäre Rufer. Das Lieblingswort Nietzsches, der Ausspruch Pindars: „Werde, der du bist" — wie oft hat ihn Ibsen seiner Zeit zugerufen; Sein Peer Gynt ist die unvergleichliche dramatische Variation dieses Themas. Auch Ibsen hat sich im Glanz der strahlenden, siegessicheren, lachenden und starken Persönlichkeit gesonnt, auch er sich nach der Tat gesehnt wie nach der Erlösung. Der Nietzsche der letzten Jahre pries die blonde Bestie, den Tiger Cesare Borgia, alle wilde und natürliche Grausamkeit der Renaissance. Der Baumeister Solneß erlabte sich in denselben Jahren am robusten Gewissen der Wikinger, und bewunderte sie, die raubten, mordeten, Frauen vergewaltigten und heiter tafelten, als sei nichts geschehen. Auch Ibsen, immer rechtend und richtend, wie er war, hat in seiner Art gegen alles Halbe, Schwächliche, Verlogne und Feige angekämpft und hat die alten Tafeln zerbrochen. Sein Brand zeichnete seinen Übermenschen, er wollte den alten Menschen rück-

sichtslos vernichten, wollte uns von der Erde zum Himmel reißen, vom Bedingten zum Unbedingten, vom Halben zum Ganzen. Wieviele von Ibsens Menschen gehen auch unter, eben weil sie in ein neues Land wollen, für das die Zeit noch nicht erfüllt ist.

Wir überhören die Unterschiede nicht. Ibsen wollte Griechentum und Christentum, das Ewige aus Beiden, zu einer neuen Religion verschmelzen. Der große Mangel des Griechentums war ihm der Mangel an opferfroher Liebe. Sein Julian setzt nicht Dionysos an Stelle des Gekreuzigten, er ruft das: tandem vicisti Galilaee. Am Ende von Ibsens Werk bricht die Tat noch roh, zerstörend, überheblich, kaum zu ertragen und verwüstend in alte feine Gärten der Menschheit. Der letzte Blick des Dichters heftet sich an die segnende Macht des Kreuzes.* Aber der Vergleich von Ibsen und Nietzsche zeigt aufklärend wie kaum ein andrer die hin und herreißenden Gewalten, die am Ende des vorigen Jahrhunderts die Menschen beherrschten, die im edelsten Sinn Menschen ihrer Zeit waren und die sich und die Ihren zu den neuen Ufern eines neuen Tages führen wollten. —

Mit der Geschichte von Nietzsches Wirkung zieht Vieles aus der deutschen Geistesgeschichte der letzten Jahrzehnte an uns vorüber. Zuerst wirkte auf die deutsche Dichtung nicht Nietzsches Übermensch, sondern eine Verfratzung dieses Übermenschen, die er allerdings in seinen letzten Werken hatte zeichnen helfen, eine Art von Menschen, die ein Zeitalter brutaler Streber und Genüßlinge zeugt, die nur für ihr Ich und ihre niedrigen Genüsse lebend, jeden rücksichtslos niederstoßen, der sich in ihren Weg stellt und die das Recht der eignen Person höhnisch verkünden. In den Dramen von Gerhart Hauptmann, Hermann Sudermann, Otto Ernst erscheinen solche Typen. Sonst hat Nietzsche im neuen deutschen Drama tiefere Spuren nicht hinterlassen, trotzdem er Ibsen, dem mächtigsten seiner Schöpfer, so blutnah war. Das ist vielleicht das härteste Urteil, das unser neues Drama über sich gefällt hat.

Der wilde Kampf Nietzsches gegen das Christentum und gegen den deutschen Bürger war dem Zeitalter des ersten Naturalismus erst recht willkommen. Man sah wiederum nur seine äußeren Verzerrungen, nicht seine inneren Beweggründe, man sah nicht, daß Nietzsches Kampf der Kampf des Aristokraten war.

Dann machten Nietzsches Verse tiefen Eindruck. Sie schienen zu den Zielen zu streben, die auch die naturalistische Lyrik erreichen wollte, sie hauchten dieser eine neue leidenschaftliche Wahrheit ein und eine tiefe, leidende Seele. In Freiheit und in natürlichem, wechselnden Rhythmus strömten sie dahin, wiederum wie es die Prediger der neuen Lyrik wollten. Wieviel tiefer führten sie doch, als die gutgläubigen Schwärmereien eines Walt Whitman!

Man wurde dann auch auf Nietzsches künstlerische Wertbestimmungen aufmerksam. Stifter, Lichtenberg, die Gespräche Goethes mit Eckermann gelangten durch ihn zu neuen Ehren. Stendhal hat er eigentlich für Deutschland entdeckt. Die psychologische Meisterschaft von Dostojewski suchten wir auch deshalb zu erkennen, weil Nietzsche sie gepriesen. Vor allem aber: sehr viele, und gerade die Jugend, lernte Richard Wagner mit Nietzsches Augen sehen. Ihnen galt er nun als ein Künstler, tief der französischen Romantik und ihrem Schaugepränge verpflichtet, als der letzte prunkende Nachfahr einer alten Kunst, nicht als ein Stifter neuer Werte und neuen Glaubens. Man feierte ihn als den Künder der letzten verborgensten Heimlichkeiten der Seele, als einen Künstler des Herbstes, und seiner goldnen, bunten, noch einmal verschwenderisch aufrauschenden Kraft, als den Verklärer des Leidens und der Sehnsucht: wie unentrinnbar sind seine Weisen von Nacht und Tod umfangen.

Damit war die Erkenntnis da von Nietzsche, dem großen Psychologen. Man bewunderte ihn als den großen Entdecker aller Symptome der Krankheit, des Verfalls, des Ressentiments, der psychologischen Revolten, als den großen Schilderer der seelischen Vielfältigkeiten in ihren tausend feinen und zarten, sichtbaren und unsichtbaren, bewußten und unbewußten Verflechtungen. Nietzsche ist der Vater der neuen psychologischen Lyrik, vor allem der Vater des neuen psychologischen Romans. Mit der Bewunderung und Würdigung von Nietzsches Psychologie hielt die Bewunderung und Würdigung seiner Form gleichen Schritt. Man erkannte nun die Vollendung seiner Aphorismen und Paradoxe und man folgte seinen Antithesen und seinen Kompositionen und vertraute sich seiner Führung.

Die Tragik von Nietzsches Schicksal und seiner Persönlichkeit wurde nun auch weitern Kreisen offenbar. Sein Stolz und sein Heldentum, sein amor fati fanden mitschwingende Herzen, in ihnen zitterte auch das Leiden seiner zarten Seele und die große Reinheit seiner Sehnsucht nach. Dem protestantischen Geist, dem Zauber der Romantik und der Tiefe der klassischen Bildung entsprungen, suchte dieser Prophet eine neue Zeit und eine neue Lehre, die zugleich die Unvergänglichkeiten des alten Erbes wahrten.

Alle Bildungsmächte, die um Nietzsche kämpften und um die Nietzsche kämpfte hat nun Ernst Bertram vor uns ausgebreitet, in feinsinniger Verklärung und in zartem und tiefen Mitgefühl. Sein Buch ist ein Zeugnis jener Liebe, die dem bewunderten Meister bis in die letzten Atemzüge seines Geistes folgt, und die sein Denkmal als Kunstwerk für manche Geschlechter aufrichtet. Gleich uns werden noch viele Freunde Nietzsches von diesem Buche lernen.

Den Übergang von der Sache zur Person, vom Objekt zum Subjekt, die

entscheidende Wendung unsrer Zeit, zeigt uns Nietzsche in einer neuen Form. Er stellt auch die Wissenschaft in das Zeichen eines neuen Subjektivismus, der ihr die Herrschaft über ihren Stoff ermöglicht, der sie vor der Gefahr bewahrt, in den Fluten des Materials zu versinken. Sie soll alles kennen, aber sie soll auswählen und verwerfen. Die Kraft und Kunst der Auswahl soll das Zeichen ihres schöpferischen Könnens sein. Es wählen nun heute Manche aus, die nicht das Recht dazu besitzen und nicht die Kenntnis. Als Gegenwirkung gegen jene Sachlichkeit, die mechanisch wurde und die das leblose Material überschätzte, ist der neue Subjektivismus wohl notwendig. Das enthebt jedoch Niemanden der Verpflichtung, seine Leistungen von Fall zu Fall ernsthaft zu prüfen. Mit blinder Umkehr und mit ekstatischen Lobsprüchen ist der neuen Lehre nicht gedient.

Eine Macht, die Bertram nicht nennt, die ihm Glück werden sollte und die in sein tiefstes Verhängnis sich verwandelte, ist in den Kreis von Nietzsches Dasein noch einmal einzuschließen: das kaiserliche Deutschland. Auch hier führt uns Nietzsche vor das Tor der Zukunft. Ob wir freilich seine Flügel öffnen werden, ob wir nicht durch unsere Zerrissenheit uns vernichten; diese Frage wissen wir nicht zu beantworten.

Dem kaiserlichen Deutschland gab Nietzsche seinen Übermenschen. Das Schicksal des alten Deutschland war der Wille zum Geist, das Schicksal des neuen der Wille zur Macht. Nietzsche beschwor, umsonst und wieder umsonst, seine Deutschen, die neue Macht mit dem alten ewigen Geist zu durchdringen, mit jenem erlauchten und geläuterten Geist, den unsre Vorfahren in Jahrhunderte währender Arbeit geschaffen. Er wußte: nur eine Verschmelzung von Geist und Macht könnten Deutschland zu neuer Größe und neuem Heile führen. Ob wir das auch sehen, und ob wir diese Einsicht in die Tat umwandeln, daran hängt unser Schicksal. Als Kämpfer für sein neues Reich, für unser größeres und reineres Deutschland, ist Nietzsche gefallen, das erste und edelste Opfer, das dem Deutschland der neuen Macht fiel. In seiner Sehnsucht und in seinen Leiden war Nietzsche der deutscheste Deutsche im neuen Deutschland. Wir alle haben unsäglich an uns gelitten, wir wußten nicht, wohin die Zukunft führte, wir betäubten uns und schienen uns verächtlich und hassenswert und die Stimme, die uns Rettung zurief, hörten wir nicht. Nietzsche war in seinem Streben und seinem Zusammenbruch, in seinem Leiden und in seinem Hoffen, der letzte große geistige Deutsche, ein Führer aus einer großen Vergangenheit in eine dunkle, verlodernde Zukunft: ecce homo!

Stefan George

Wir drucken zuerst drei Gedichte von Paul Verlaine ab, in der Ursprache und in einigen ausgewählten Übersetzungen.

Paul Verlaine / Le Chevalier Masqué

Bon chevalier masqué qui chevauche en silence,
Le malheur a percé mon vieux coeur de sa lance.

Le sang de mon vieux coeur n'a fait qu'un jet vermeil
Puis s'est évaporé sur les fleurs, au soleil.

L'ombre éteignit mes yeux, un cri vint à ma bouche,
Et mon vieux coeur est mort dans un frisson farouche.

Alors le chevalier Malheur s'est rapproché,
Il a mis pied à terre et sa main m'a touché.

Son doigt ganté de fer entra dans ma blessure
Tandis qu'il attestait sa loi d'une voix dure.

Et voici qu'au contact glacé du doigt de fer
Un coeur me renaissait, tout un coeur pur et fier.

Et voici que, fervent d'une candeur divine,
Tout un coeur jeune et bon battit dans ma poitrine.

Or, je restais tremblant, ivre, incrédule un peu,
Comme un homme qui voit des visions de Dieu.

Übersetzung von Richard Dehmel 1. Fassung

Da kam ein stiller Reiter
Geritten durch den Hain,
Der stach mit seiner Lanze
In mein alt Herz hinein.

Mein alt Herz gab nur einen,
einen Tropfen Blut;
Der ist auf den Blumen vertrocknet
In der Sonnenglut.

Mein Auge losch in Schatten,
Ein Schrei ging aus mir aus
Und mein alt Herz ist gestorben
in einem wilden Graus.

Dann hat der Reiter Schicksal
Sein Pferd herangeführet
Und ist zur Erde stiegen sacht
Und hat mich angerühret.

Seine Handschuhhand von Eisen
Griff in meine Wunde,
indeß er seinen Wahlspruch sprach
mit seinem harten Munde.

Und als mich also eisig
ergriff die Hand von Eisen;
ward mir ein neues Herz geborn,
deß' will ich beten und preisen;

ward mir ein neues Herz geborn,
das schlug so jung, das schlug so gut
Und heller Gluten trunken
genas mein Blut.

Mais le bon chevalier, remonté sur sa bête,
En s'éloignant me fit un signe de la tête,

Et me cria (j'entends encore cette voix):
„Au moins, prudence! Car c'est bon pour une fois."

Da stieg der liebe Reiter
wieder auf sein Tier
Und ritt davon und drohend
Hob er sein rot Panier,

sein schwarzer Helmbusch nickte,
Er aber sprach:
Sei weise, Sohn — dein Gram ist
Deine Schmach!"

Übersetzung von Richard Dehmel
2. Fassung

Da kam ein stiller Reiter mit Namen Unglück her;
der stieß in mein alt Herz mir seinen dunklen Speer.

Mein alt Herz gab gar einen trüben Auswurf Blut;
der ist auf den Blumen (auf der Heide) vertrocknet in der Sonnenglut.

Mein Auge losch in Schatten, ein Schrei ging aus mir aus,
und mein alt Herz erstarb mir in einem wilden Graus.

Drauf hat der Reiter Unglück seltsamlich gerastet,
stieg vom Pferd hernieder sacht und hat mich angetastet.

Seine Handschuhhand von Eisen fuhr in meine Wunde,
indes er seinen Wahlspruch sprach mit seinem harten Munde.

Und als mich also eisig durchfuhr die Hand von Eisen,
ward mir ein neues Herz geboren, da will ich Gott für preisen.

Ein Herz gar jung, gar rein und gut, das schlug wohl sonder Fehle,
denn heller Gluten trunken genas mein Blut und Seele.

Übersetzung von Richard Schaukal
Ritter Schmerz

Da kam der Ritter Schmerz. Er trug den Helm geschlossen.
Er hat mein Herz durchbohrt. Sein Blut hat sich ergossen.

Es schoß ein Strahl hervor und war so heiß und rot.
Dann floß es auf die Blumen. Da war mein Herz schon tot.

Ein Schatten stand vorm Licht wie eine schwarze Mauer.
Ich schrie. Es hat mein Herz gezuckt in wildem Schauer.

Dann aber war es still. Da stieg der Ritter Schmerz
vom Roß und rührt mich an mit seiner Hand von Erz.

Und harte Worte sprach gebietend mein Bezwinger,
In meiner Wunde lag sein kalter Eisenfinger.

Doch unter seiner Hand, die tief ins Mark mir fror,
Wuchs mir ein stolzes Herz, ein reines Herz empor.

Ein Herz voll Inbrunst, gut, ein Herz so treu wie stark:
Es war ein junges Herz, das nun mein Busen barg.

Aber schier geblendet lag ich und glaubt es kaum;
wie einer, dem die Herrlichkeit des Herrn erscheint im Traum.

Da stieg der stille Reiter wieder auf sein Tier,
und gab den Sporn, und jählings hob er sein schwarz Visier

Und schrie, und jetzt noch fährt mir's durch mein Ohr wie Stahl:
Hüt dich! so gnädig komm ich nur Ein Mal!

Da stand ich zitternd, blaß, ungläubig, trunken gar,
Weil das Geschehnis doch so wunderseltsam war.

Er aber stieg zu Roß und bracht es still in Schritt
Und grüßte mich und rief, indem er weiter ritt —

Noch hör ich seine Stimme, sie klingt in meinem Blut —:
„Nun sei mir aber klüger. Für einmal ging es gut!"

Übersetzung von Graf Wolf von Kalckreuth

Ein stiller Reiter mit geschlossenem Visier:
Das Unglück, stach ins Herz mit seiner Lanze mir.

Dem alten Herz entsprang das Blut in trüben Fluten,
Versiegt auf Blum und Blatt in klaren Sonnengluten.

Mein Auge deckte Nacht, laut schrie ich auf vor Schmerz,
In wilden Schauern zuckend starb mein altes Herz.

Der Ritter Unglück schwang hernieder sich vom Pferde,
Mich faßte seine Hand mit finsterer Gebärde.

Mit eh'rnem Handschuh griff in meine Wunde er,
Sein mitleidlos Gebot ertönte hart und schwer.

Und es geschah, da rauh sein Finger mich berührte,
Daß ein erneutes Herz ich stolz und rein verspürte.

Und daß von göttlicher Gnade heiß durchbebt
Ein junges tapfres Herz in tiefer Brust mir lebt.

Übersetzung von Stefan George

Vermummter guter reiter auf dem stillen rosse —
Das unglück traf mein altes herz mit dem geschosse.

Mein altes herzensblut in einem strahl entfuhr
Um zu verflüchten in dem lichte auf der flur.

Mein aug erlosch, ein schrei entfuhr aus meinem munde,
In wildem zucken ging mein altes herz zugrunde.

Der ritter Unglück hatte indessen beigelenkt,
Ist abgestiegen, hat die hand auf mich gesenkt.

Sein finger erzumkleidet trat in meine wunde —
Er gab mit rauhem wort von seinem willen kunde.

Und sieh! kaum drang sein kalter eisenfinger ein
Ward mir ein neues herz — ein herz so stolz und rein.

Und sieh! erleuchtet wie von einem himmelsdochte
Ein herz so jung und gut in meinem busen pochte.

Und voller Ehrfurcht blieb ich, zweifelnd und benommen,
Gleich einem Menschen, dem Gott selbst im Traum gekommen.

Der gute Reiter stieg von neuem auf sein Pferd
Und nickte scheidend, wie er von mir sich gekehrt.

Und schrie, noch immer hör die Stimme ich mit Beben:
Hüt' dich, so milde komm ich einmal nur im Leben.

Noch blieb ich zitternd und zum zweifel noch geneigt
Wie einer dem der Herr im schlaf gesichte zeigt.

Er aber saß von neuem auf, der gute reiter.
Er nickte mit dem kopf herab und sprengte weiter.

Er schrie: — und seine stimme gellt mir noch im ohr —
Nun aber vorsicht! solches kommt nur einmal vor.

Paul Verlaine / Clair de Lune

Votre âme est un paysage choisi
Que vont charmants masques et bergamasques,
Jouant du luth et dansant et quasi
Tristes sous leurs déguisements fantasques

Tout en chantant sur le mode mineur
L'amour vainqueur et la vie opportune,
Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur
Et leur chanson se mêle au clair de lune,

Au calme clair de lune triste et beau,
Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres
Et sangloter d'extase les jets d'eau,
Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres.

Mondglast / Übertragen von Johannes Schlaf

Deine Seele wird ein Zauberreich,
Das zierliche Masken schattengleich durchschweben.
Tänze schlingen sich Lautenklänge weich,
Und es webt ein seltsam bizarres Leben.

Weisen flüstern von Liebesglück und Leid,
Von der Wonne üppig froher Tage;
Doch sie lügen ein wenig ihr lustig Kleid
Und im Mondlicht verrinnt es leis wie Klage

In dies träumerische Licht, so weit und hell,
Daß die schlummernden Vögel in Träumen schrecken,
Und sehnsüchtig seufzt der klare Quell
Unter dunklem Wipfelgram im Marmorbecken.

Mondschein / Übersetzt von Paul Wiegler

Ein schöner Park ist eurer Seele Bild,
Belebt von reizend buntem Schäferfeste,
Zu Tanz und Spiel die frohe Laute schrillt,
Doch traurig blickt der Maskenzug der Gäste.

Sie singen in getragnem, sanftem Moll
Von Liebesglück und von erhörtem Werben,
Doch ihre Weisen sind so schwermutsvoll,
Daß sie im zarten Mondenschein ersterben,

Mondschein / Übersetzt von Otto Hauser

Ich nenne deine Seele einen Park,
In welchem bunte Masken fröhlich scherzen;
Doch heimlich zehrt's an ihrem Lebensmark,
Trotz Tanz und Liedern kranken ihre Herzen.

Sie spielen wohl zum Tanz ein lustig Stück,
Besingen wohl die Liebe immer wieder,
Allein sie glauben selbst nicht an ihr Glück,
Im Mondenschein verklingen ihre Lieder,

Der niedertrauert groß und silberhell,
Den Vogel wiegt in schattendunklen Bäumen
Und schluchzen läßt mit funkelndem Gefäll
Die schlanken Strahlen, die in Marmor schäumen.

Im bleichen Mondenschein, in dessen Bann
Auf ihren Zweigen hoch die Vögel träumen,
Von dem geküßt des Springbronns Fluten dann
Wie schluchzend in dem Marmorbecken schäumen.

Mondschein / Übersetzt von Hans Kirchner

Eure Seele ist ein Garten,
Drin die schönsten Masken springen,
Laute schlagen, lachen, singen,
Doch das Glück läßt auf sich warten.

Während sie gar artig immer
Singen nur von Lust und Küssen,
Will das Herz vom Lied nichts wissen.
Drüber rinnt's wie Mondenschimmer.

Ernste, stille Mondenstrahlen,
Drin die Nachtigallen träumen,
Seufzend die Fontänen schäumen
In die weißen Marmorschalen.

Mondschein / Übersetzt von Richard Schaukal

Ein wundersames Land ist deine Seele:
viel bunte Masken heben leichten Schritt,
sie spielen Lieder auf der Laute mit
dem Weh der Jugend in der süßen Kehle.

Den Sieg der Liebe, heitern Lebens Huld
preist ihr Gesang in bangen Schmeicheltönen:
das Glück ist launenhaft, es kann uns höhnen
und morgen malmen die gehäufte Schuld.

Und ihr Gesang fließt in dem Mondenschein,
der traurig macht im Baum die Vögel träumen,
und der Fontänen weiße Wasser schäumen
verzückter über Leiber, stumm aus Stein.

Mondschein
Übersetzt von Graf Wolf von Kalckreuth

Wie eine seltne Gegend ist dein Herz,
Wo Masken, die mit Bergamasken schreiten,
Zum Tanze spielen voll geheimem Schmerz
Im Truggewand, mit dem sie bunt sich kleiden.

Obgleich in weichen Ton sie singen, wie
Der Liebe Sieg dem Lebensglück sich eine,
So glauben doch nicht an die Freude sie,
Und ihr Gesang fließt hin im Mondenscheine.

Im kalten Mondenschein, des trübe Pracht
Die Vögel träumen läßt auf ihren Zweigen,
Und der die Wasserstrahlen weinen macht,
Die schlank aus weiten Marmorschalen steigen.

Mondenschein
Übersetzt von Stefan George

Dein herz ist ein erlesenes gefild
Bezaubert von dem takt der bergamasken
Von lautenspielen und von tanz — ein bild
Fast traurig trotz der ausgelassnen masken.

Wenn sie in sanften tönen auch besingen
Der liebe siege und das leichte sein:
Will ihnen rechte freude nicht gelingen
Und ihr gesang verschmilzt im mondenschein—

Im stillen mondenscheine schön und fahl
Vor dem die vögel träumen in den hecken
Und in verzückung schluchzt der wasserstrahl
Der große schlanke strahl im marmorbecken.

Paul Verlaine / Le Faune

Un vieux faune de terre cuite
Rit au centre des boulingrins,
Présageant sans doute une suite
Mauvaise à ces instants sereins

Der Faun / Übersetzt von Hans Kirchner

Lachst dort in des Rasens Mitte,
Alter Faun aus Terrakotte!
Siehst du schon mit breitem Spotte,
Nahn dem Glück der Trübsal Schritte?

Qui m'ont conduit et t'ont conduite,
Mélancoliques pélerins,
Jusqu'à cette heure dont la fuite
Tournoie au son de tambourins.

Fliehn der Stunden Reigentritte,
Die uns arme Pilgersleute
Bei der Schellen froh Geläute
Lustig nahmen in die Mitte?

Der Faun
Übersetzt von Paul Wiegler

Es lacht in grüner Beete Runde
Ein alter Faun, und ahnungsbang
Von seinem tönern frechen Munde
Ein kühler Schauer uns durchdrang,

Die wir vereint zu heitrem Bunde
Und wehmutsdüstrem Pilgergang,
Indes die schicksalsvolle Stunde
Uns flieht im Schellenwirbelklang.

Der Faun
Übersetzt von Graf Wolf von Kalckreuth

Dreist lacht in grünem Parkesgrunde
Ein Satyr aus gebranntem Ton,
Für künftig uns mit schlimmer Kunde
Nach jenem heitern Tag zu drohn,

Der mich geführt mit dir im Bunde
Bis heute, da leichten Fluges schon
Uns trüben Pilgern diese Stunde
Beim Klang des Tamburins entflohn.

Der Faun Übersetzt von Otto Hauser

Ein alter Faun von Terrakotte
Lacht dort aus dem Rondell uns zu;
Es ist ja klar dem klugen Gotte:
Die gute Zeit vergeht im Nu,

In der in Hag, Allee und Grotte
So glücklich waren ich und du
Bis jetzt, da unter heiterm Spotte
Auch diese Stunde geht zur Ruh.

Der Faun Übersetzt von Stefan George

Der alte faun aus grauem thone,
Sieht aus dem gras mit lüsternheit,
Er prophezeit uns zweifelsohne
Ein schlimmes end auf heitre zeit

Die mich geleitet dich geleitend
Uns wanderer mit trübem geist
Bis zu der stunde die entgleitend
Beim klang der tamburine kreist.

Merkwürdig, daß grade Gedichte von Verlaine so viele unsrer jüngeren Dichter zur Nachdichtung reizten. Höhere Aufgaben der Form wird eine Übertragung nicht leicht stellen. Im Französischen die reife Kunst einer seit Jahrhunderten ausgebildeten dichterischen Sprache, nun wie es scheint mühelose und spielerische Sicherheit, die wieder zu kühnem und leichtem Wagnis verlockt. Ganz schlichte Worte, den Worten des Volksliedes gleich, stehen neben seltnen Neubildungen, leidenschaftliche Klagen, erschütterndes Pathos neben tiefer sanfter Trauer. Jede Empfindung erfüllt sich in dem ihr gebührenden reinen und tiefen Klang; das Wort ist Klang, Bild, Sinn zugleich. In der Wahl der Verse, in der Durchbildung der Tempi und Pausen waltet die feinste künstlerische Besonnenheit, zugleich gefühlvoll und ihres Weges immer sicher — wie will da der Deutsche Ebenbürtiges bieten? Vor allem, wie wollen das deutsche Dichter, die an Stelle der Form die Natur predigen?

Die Übersetzungen sind denn auch sehr ungleich geworden. Richard Dehmel hätte sich niemals am Chevalier masqué und Johannes Schlaf sich niemals

an Claire de lune versuchen sollen. Der erste gibt eine Ballade im schlechten Liliencronschen Stil, dichtet dazu (und heller Gluten trunken genas mein Blut), vergröbert, verhärtet, trivialisiert (trüber Auswurf Blut. — Wahlspruch sprach. — als mich also eisig ergriff die Hand von Eisen. — da will ich Gott für preisen — das schlug wohl sonder Fehle; bez. das schlug so jung, das schlug so gut) und ist ohne jedes Ohr für die Wirkungen von Klang, Rhythmus, Versmaß. Die zweite Fassung verschlechtert fast die erste. Schlaf gibt nicht einmal Verse (das zierliche Masken schattengleich durchschweben), erklärt schulmeisterlich und treuherzig (seltsam bizarres Leben, üppig frohe Tage, sie lügen ein wenig) und bildet ein ebenso unverständliches wie unschönes Wort (Wipfelgram). — Auch der als Virtuose und Formkünstler gerühmte Richard Schaukal enttäuscht schwer. Im Ritter Schmerz gefällt ihm offenbar die eigene Kunst besser als die seines Vorbilds. Er führt neue Cäsuren ein und zerbricht dadurch die Getragenheit des französischen Originals. Statt dessen jagen einige deutliche Halbverschen atemlos an uns vorüber. Diese werden durch triviale, leichte Reime geschmückt, zu deren Überwindung eigentlich die neue Kunst ins Leben getreten war. Endlich erlaubt sich Schaukal aus eigenem Gutdünken Ergänzungen, sobald er das Original zu rasch und zu unvollständig übertragen hatte. (Es war ein junges Herz, das nun mein Busen barg: tout un coeur jeune et bon battit dans ma poitrine. — Weil das Geschehnis doch so wunderseltsam war: comme un homme qui voit des visions de Dieu. — Ein Schatten stand vorm Licht wie eine schwarze Mauer: l'ombre éteignit mes yeux). Im claire de lune ist es fast noch ärger. (Das Weh der Jugend in der süßen Kehle: tristes sous leurs déguisements fantasques. — Das Glück ist launenhaft und kann uns höhnen und morgen malmen die gehäufte Schuld: ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur et leur chanson se mêle au clair de lune. Die Übersetzung gipfelt in einem ganz abscheulichen Vers: verzückter über Leiber, stumm aus Stein. — Die Übersetzungen von Kirchner stehen hier Scherzes halber, die von Wiegler und Hauser sind ernste, ungelenke, meist vergebliche Bemühungen. Welch seltsamer Mißgriff von Wiegler, in dem Gedichtchen vom Faun, diesem entzückenden Rokokobild von leichtem, faunischen Übermut und wehmütig verklingender Trauer, ungefüge und endlose Worte zu häufen (ahnungsbang, wehmutdüster, schicksalsvoll, Schellenwirbelklang) und bald zu übertreiben (terre cuite: tönern frecher Mund; mauvaise: ein kühler Schauer uns durchdrang), bald abzuschwächen (qui m'ont conduit et t'ont conduite: die wir vereint zu heiterm Bunde.)

Auf ganz anderer Höhe stehen die Übertragungen des jungen Grafen Kalckreuth. Er gehörte in jene Familie erlesenster, gesellschaftlicher, soldatischer und

künstlerischer Kultur, die wir kennen; er war wohl für das Leben zu zart oder wurde nicht genug gegen seine Härten gewappnet. Allzu früh hat ihn die deutsche Kunst hergeben müssen. Er ist nicht der einzige uns vorzeitig entrissene aus der neuen Lyrik. Das Schicksal Georg Heyms haben wir beklagt, die Schicksale Ernst Stadlers, und Karl Thylmans, des feinen romantischen Dichters und Radierers, scheinen uns noch schmerzlicher. Auch Walter Heymanns frühes Verbleichen weckt in uns immer von Neuem wehmütige Trauer.

Als Werk eines Achtzehnjährigen sind die Nachdichtungen Kalckreuths erstaunlich, selbst wenn man glaubt, daß sie sich an Stefan George schulten: sie erschienen einige Jahre später. In seinem zarten Alter ist dieser Dichter noch ohne eigenes künstlerisches Gesicht, es steht in Original und Nachdichtung noch nicht Persönlichkeit gegen Persönlichkeit. Die Reize des Klanges sind im Französischen lebhafter, reicher, melodischer als im Deutschen. Aber wie sorgfältig, liebevoll und gewissenhaft werden die Verse nachgebildet! Eine feine melodische Hand streichelt die Kostbarkeiten des Originals und stellt behutsam und bescheiden die deutsche Kopie neben das französische Vorbild. Im chevalier masqué sind die Cäsuren gut gefühlt und zur rechten Geltung gebracht (Le malheur / a percé // mon vieux coeur de sa lance: das Unglück // stach in Herz / mit seiner Lanze mir. — l'ombre éteignit mes yeux / un cri // vint de ma bouche: Mein Auge deckte Nacht / laut schrie // ich auf vor Schmerz usw.). Auch kehrt der Wechsel von klingenden und stumpfen Reimen, freilich in umgekehrter Reihenfolge, bei Kalckreuth wieder. Stefan George als Einziger hat ihn dem französischen Vorbild genau nachgeschaffen. Dessen Wiedergabe bleibt die eigentliche Meisterleistung. Nicht, daß uns jede Einzelheit gelungen schiene. Der Schluß des chevalier masqué (solches kommt nur einmal vor: c'est bon pour une fois) ist im Ton schön, im Ausdruck steif und schwer, das Wort: Himmelsdocht für candeur divine zu stofflich. Man sage nicht, daß es auch im 17. Jahrhundert bei Angelus Silesius erscheine, in die viel stofflichere Sprache des 17. Jahrhunderts gehört es noch, in unsre nicht mehr. Aber mit welchem sicheren Takt und wie fein sind die französischen Worte im Deutschen gesteigert, damit sie den gebührenden dichterischen Wert erhalten, der ihnen im Französischen schon eingeboren ist. (Man beachte est mort: ging zu Grunde, lance: Geschoß, vint: entfuhr, touché: gesenkt, attestait: gab Kunde, battre: pochen, ganté de fer: erzumkleidet usw.) — Und wie genau stehen die Cäsuren im Deutschen da (l'ombre éteignit mes yeux / un cri // vint de ma bouche: Mein Aug' erlosch / ein Schrei // entfuhr aus meinem Munde. — et voici qu'au contact // glacé du doigt de fer: Und sieh, kaum drang sein kal//ter Eisenfinger ein. — et me cria (j'entends // encore cette

voix): er schrie / und seine Stim//me gellt mir noch im Ohr). In diesem Vers war das helle durchdringende cette und das nachhallende dumpfere encore im deutschen auch im Klang wiederzugeben, durch das: gellt (cette) und: im Ohr (encore) ist auch das gelungen. Auch sonst entsprechen die deutschen Klänge den französischen (fer: Erz, percé: Herz, entra: trat, fleur: Flur usw.)

Die Übertragung des Faun hat nicht alle Schwierigkeiten bezwungen. Die Reime des Originals sind nicht von der ersten Strophe zur zweiten durchgeführt. „Heitre Zeit" ist nicht so präzis wie instants sereins, und „die entgleitend" ebenfalls schwächer als dont la fuite tournoie, rit: lacht ist etwas frei durch „sieht mit Lüsternheit" interpretiert. Dagegen könnte terre cuite nicht feiner und zugleich nicht plastischer als durch „grauer Ton" übertragen sein und „Wandrer mit trübem Geist" statt des französischen mélancholiques pélerins gibt eben die deutschen Worte und Gefühlswerte an Stelle der französischen. Angesichts des lachenden Fauns, mitten im zärtlich schönen Park, beim Wirbel der Tambourine weiß dies Paar auf einmal, daß es doch nur traurig und heimatlos durch die Welt wandert — und wohin?

Bis in die letzten Feinheiten ist dann der deutsche Guß des clair de lune geglückt. Im Titel hat nur Stefan George das rhythmisch notwendige „Mondenschein" (alle anderen Mondschein) gegeben, für âme: Herz, nicht: Seele gesagt, das wiederum der Rhythmus verlangt und das auch dem französischen âme näher steht als das deutsche: Seele. Dieser Fund scheint uns nun so einfach und überraschend und uns wundert, daß er nur George gelang; Kalckreuth hat sein: Herz dem großen Meister wohl entlehnt. Auch von den andern Übertragungen scheint jede ein kleines Wunderwerk für sich (paysage: Gefild, choisi: erlesen, quasi // tristes — quasi am Vers-, aber nicht am Satzende — ein Bild // fast traurig, déguisements fantasques: ausgelassene Masken, le mode mineur: sanfte Töne, l'amour vainqueur: der Liebe Siege, vie opportune: leichtes Sein, tristes: fahl, arbres: Hecken; grade das ist unvergleichlich!). Man wird nicht leicht eine Übertragung finden, die sich so rein und genau an das Original schließt und es doch in ein erlesenes deutsches Gedicht, von zärtlichstem Klang und süßester Wehmut verwandelt! Nur in der zweiten Strophe sind die klingenden und stumpfen Reime vertauscht.

In der Kunst Georges sind die deutsche Sprache und die deutsche Dichtung dem französischen Vorbild gewachsen. — Jeder Übersetzung sind Grenzen gezogen. Die ausgesuchte Schlichtheit in einem Gedicht wie dem von Kaspar Hauser von Verlaine hat z. B. kein deutscher Übersetzer erreicht. Besonders George hat hier versagt, Kalckreuth übertraf ihn diesmal. Nur der letzte Vers von George ist meisterhaft; priez pour le pouvre Gaspard: sprecht für mich ein

Gebet! — Alles in Allem zeigen unsre Proben, daß die künstlerische Kraft und das Wiederbildungsvermögen des deutschen Übersetzers ohne Gleichen sind und daß Schmiegsamkeit und Ausdruckskraft unsrer Sprache unerschöpflich scheinen. Der Reichtum des Deutschen an geistig und leiblich schönen Worten ist unbegrenzt, sobald der rechte Dichter ihn entdeckt und es ruht darüber der Morgenglanz der Jugend: uns steht noch mancher Frühling bevor.

Stefan George hat seine Übersetzungskunst noch an manchen andern Aufgaben erprobt: Die Franzosen Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, de Regnier, der Däne Jacobsen, die Holländer Klos, Verwey, Verhaeren, die Engländer Swinburne, Dowson, Rosetti, der Italiener d'Annunzio, der Pole Rolicz Lider haben ihn gelockt. Von diesen Nachdichtungen sind die von Mallarmé und Baudelaire wohl die Hingebendsten. Grade die letzte war für den deutschen Dichter die strengste Schule. Baudelaire hat die eigene Kraft Georges geschmeidigt, gefestet und gesegnet, es war die Übertragung eine harte, niemals erlahmende Arbeit. Für uns ist durch George eigentlich Baudelaire erst entdeckt, die ganze durstige Sehnsucht dieser armen Seele nach Schönheit und Erlösung. Der junge Kalckreuth fand die Wege überall geebnet, als er sich von Neuem ans Werk machte. Dann hat sich George an ausgewählte Stellen von Dante und an Shakespeares Sonette gewagt. Die Übertragung der Sonette ist, wie weit sie auch viele andere überragt, nicht in dem Sinn einzig wie die andren Nachdichtungen. Georges Sprache findet den Weg nicht immer zu den Tiefen und Feuern Shakespearescher Gluten. Er tut dem Original oft Gewalt an, oder weiß es nicht zu bändigen: daneben stehen dann freilich überwältigend schöne Lösungen. Kunst und Geist Dantes sind dem Wesen Georges viel verwandter, denn auch er ist auf katholischem Boden gewachsen; Shakespeare auf protestantischem! In einzelnen der Dante-Übertragungen erhebt George die deutsche Sprache in eine himmlische Reinheit und Verklärung, in die sie bisher wenige Dichter getragen haben, etwa im Gebet des heiligen Bernhard an die Jungfrau. Hier ist das Original und die Übertragung.

„Vergine madre, figlia del tuo figlio,	Jungfrau und mutter! tochter deines sohnes!
umile ed alta più che creatura,	Voll demut und voll würde wie kein wesen
termine fisso d'eterno consiglio,	Nach vorbestimmtem plan des ewigen thrones!
tu se' colei, che l'umana natura	Du machtest unsre menschheit so erlesen
nobilitasti sì che il suo Fattore	Und edel, daß der schöpfer selbst geruhte
non disdegnò di far si sua fattura.	Geschöpf zu werden dessen du genesen.
Nel ventre tuo si raccese l'amore,	Die liebe ward entfacht mit deinem blute,
per lo cui caldo nell' eterna pace	Damit von ihrem brand in ewiger wonne
così è germinato questo fiore.	Solch eine wunderbare rose glute!

Qui sei a noi meridiana face
di caritate, e giuso, intra i mortali,
sei di speranza fontana vivace.

Du bist für uns die mittägliche sonne
Der himmelslust, dort auf der erdenscholle
Gleichst du der hoffnung stets lebendigem bronne.

Donna, sei tanto grande e tanto vali,
che qual vuol grazia ed a te non ricorre,
sua disianza vuol volar senz'ali.

O frau! du bist die große hilfevolle!
Wer gnade sucht und nicht zu dir sich wendet
Ist wie wer ohne schwinge fliegen wolle.

La tua benignità non pur soccorre
a chi domanda, ma molte fiate
liberamente al domandar precorre.

Und so ist deine milde, daß sie sendet
Nicht nur dem bittenden — oft ward dem armen
Freigebig vor dem bitten schon gespendet.

In te misericordia, in te pietate,
in te magnificenza, in te s'aduna
quantunque in creatura è di bontate.

In dir ist mitleid, in dir ist erbarmen,
In dir ist langmut, was nur je des guten
In Menschen war, entströmt aus deinem arme.

Or questi, che dall' infima lacuna
dell' universo infin qui ha vedute
le vite spiritali ad una ad una,

Nun naht er dir, der aus tiefuntern gluten
Des weltalls sich erhob zu dieser steile
Durch alle stufen sah der geister fluten

supplica a te, per grazia, di virtute
tanto che possa con gli occhi levarsi
più alto verso l'ultima salute;

Und ruft zu dir, daß deine huld erteile
Die kräfte seinem blick und daß er trete
Noch weiter aufwärts bis zum größten heile.

ed io, che mai per mio veder non arsi
più ch' io fo per lo suo, tutti i miei preghi
ti porgo, e prego che non sieno scarsi,

Ich, der nicht mehr für mein erleuchten flehte
Als jetzo für das seine: ich erneue —
O nimm sie auf — all meine bittgebete

perchè to ogni nube gli disleghi
di sua mortalita coi preghi tuoi,
sì che il sommo piacer gli si dispieghi.

Auf daß sich jede wolke ihm zerstreue
Von seiner sterblichkeit nach deinem flehen
Und er des höchsten gutes sich erfreue.

Ancor ti prego, Regina che puoi
ciò che tu vuoli, che conservi sani,
dopo tanto veder, gli affetti suoi.

Noch bitt ich königin — denn schon geschehen
Ist was du wünschest — daß sich rein erhalten
Die sinne Dem, der solches hat gesehen.

Vinca tua guardia i movimenti umani;
vedi Beatrice con quanti beati
per li miei preghi ti chiudon le mani."

Dein schutz besiege irdische gewalten!
Sieh hier die Selige und so viel seelen,
Damit du mich erhörst die Hände falten!

2

Die deutsche Romantik war der letzte umfassende große Sieg des deutschen Geistes über die Welt. Der Triumph Richard Wagners ist nichts als sein tönender und allzulauter, prachtüberladner Ausklang. Das nationale Be=

wußtsein, die Erneuerung und Verjüngung der katholischen Kirche, die ungeheure Ausbreitung und Vervollkommnung der einzelnen Wissenschaften, Alles das sind Schöpfungen der Romantik. Die romantische Dichtung hat auch die Kunst in sich zurückgeführt, zugleich das Reich ihrer Phantasie ins Unendliche geweitet. Sie flutete tief nach Frankreich hinein und nach England hinüber und strömte nach Dänemark und Norwegen und befruchtete die russische Dichtung. Das Deutschland, das die Voreltern unsrer Feinde liebten, war im Grunde das romantisch verklärte Deutschland unsres Bürgertums; jenes Deutschland, das uns dann Richter und Schwind malten, das Karl Maria von Weber und Robert Schumann in die Welt der Töne führten, das E. T. A. Hoffmann und Josef Eichendorff dichteten. Es war das Deutschland des Liedes und des Märchens, das in Heidelberg studierte und das den Rhein besang. Und es war dasselbe Deutschland, das unter dem feierlichen Krönungsgeläute der Kirchen der alten Krönungsstadt Frankfurt das neue deutsche Reich schaffen wollte, mit schönen und tiefen und ehrfürchtigen Reden.

Die zeitgenössischen Dichter, die Stefan George und die Seinen als Schöpfer der neuen lyrischen Kunst in Europa feiern, eben jene, deren Verse der deutsche Meister übersetzte, sie erneuerten, bewußt oder unbewußt, nur die Lehren der Romantik. Einer tauben und betäubten Welt verkündeten sie die alte Weisheit, daß in der Lyrik der Anfang der Klang ist und die Melodie und der Rhythmus und die Vision, und daß aus ihnen erst der Sinn wächst oder in ihnen enthalten ist, wie in der Blüte die Frucht. Ein Gedicht, von Klang zu Klang zauberisch und traumhaft forttönend, ohne daß in den Klängen irgend welcher Sinn lebt, das kann wohl ein unvergeßliches Gedicht sein. Wie stark wird die magische, durch den Verstand nicht auflösbare, beschwörende Kraft des Klanges und des tönenden unverstandenen Wortes von den Primitiven und vom Volk empfunden, grade beim Gottesdienst und der heiligen Handlung! Welche Gewalten überträgt auf uns auch der reine Rhythmus! wie unbedingt zwingt er uns in seinen Bann! Oder wie sind wir hingerissen und verzückt, wenn eine Reihe großer Visionen an uns vorüberrauscht! Aber ist eine Reihe von Worten, die nichts hat als Verstand und Sinn, jemals ein Gedicht? Kann daher klare und leichte Verständlichkeit oder die gute Folge der Gedanken jemals ein Maßstab sein für den Wert von Strophen und Versen? Ist nicht die eigentliche Aufgabe des lyrischen Dichters die, Klang und Melodie, Rhythmus und Vision zu gestalten und zu einem Kunstwerk zu verschmelzen, in dem eine dieser Mächte die andere bedingt und hervorruft und in dem alle ineinander wiederscheinen? Gefühl und Sinn und Wort sind in diesem Kunstwerk wie von selbst beschlossen. Grade die der Form gewidmete Arbeit wird den Inhalt schaffen. Erwägungen

und Einsichten dieser Art, die er wohl schon in sich fühlte, seit es in ihm zu dichten anfing, hat Stefan George nicht nur in seinen ersten Gedichten und Übersetzungen verwirklicht, er hat sie auch in den von ihm geschaffenen „Blättern für die Kunst" verkündet, einer Folge von Heften mit streng ausgewählten Gedichten und mit Merksprüchen, zugänglich nur einer kleinen, ihm nahestehenden Gemeinde.

Das geschah schon in den Jahren um 1890, in der wilden Zeit des Naturalismus. Dessen Entbundenheit, sein Schwelgen im Stoff und seine verständnislose Nichtachtung der Form mußten George und den Seinen als der Gegner gelten. Sie bekämpften ihn als das Verhängnis, das die Dichtung roher und stofflicher Entartung überantwortete. Die tiefen sozialen und religiösen Mächte, die den Naturalismus schufen, ebenso seinen echten Haß gegen das Unwahre und sein ehrliches und leidenschaftliches Suchen nach neuen Zielen — das Alles fühlten George und sein Kreis nicht. Nach 1914 heißt es in den Blättern für die Kunst: „Als im letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts die deutsche Poesie in süßliches Nachfahrentum und theaterhafte Rednerei verfiel, folgte in den achtziger Jahren jene äußerliche Gegenbewegung der sogenannten Wirklichkeitskunst. Sie kam aus keiner gestaltenden Not, sie war verneinend oder auflösend und änderte nur die Stoffe. Es ist heute nur als geschichtliche Tatsache begreiflich, daß damals die Jugend wie die Gebildeten in den lyrischen, epischen und dramatischen Erörterungen über gesellschaftliche Übelstände und den Mißbrauch gegorener Getränke eine neue Kunst erblickten. Ihrer sprachlichen Leistung und ihrer geistigen Haltung nach unterschied sie sich in Nichts von schlechten Sturm- und Dranggliedern, den vorelterlichen Leihromanen und der bekannten bürgerlichen Komödie." Es ist nicht leicht, sich verständnisärmer auszudrücken. Außerdem steht diese Darstellung in scharfem Gegensatz zu den wirklichen „geschichtlichen Tatsachen". Immerhin wird einige Sätze später „das Getobe" des Naturalismus als „wenigstens stoßkräftig" anerkannt.

Gegen die Zuchtlosigkeit wurde nun von George und den Seinen die Zucht, gegen die Originalität die Tradition, gegen die Natur die Kultur und gegen die Freiheit die Arbeit aufgerufen. Es war damals vielleicht notwendig, die neuen Forderungen mit nachdrücklicher Strenge und mit schulmeisterlicher Unerbittlichkeit vorzutragen, auch mit jenem überlegenen Ton, der immer reizt, und um so stärker, je unduldsamer er auftritt. Leider ist dies unduldsame und überhebliche Besserwissen in den Kreisen um George recht lange Zeit haften geblieben. Mit einer gewissen Pedanterie wurden auch die Zugänge zur neuen Kunst erschwert: neue Schreibungen, neue Interpunktionen,

seltsame und entlegene Worte, Wortbildungen und Flexionen geben den neuen Dichtungen ein abweisendes Gesicht.

Es waren eben Gedichte. Man sollte sie zuerst hören; für das Gehör waren die Neuerungen bestimmt, die zuerst so absonderlich wirkten. Wenn man diese Gedichte vorgetragen hört, nicht in der von Schule und Bühne nun ganz verdorbenen Vortragskunst, die um des Verständnisses und um der Pointe willen Rhythmus und Klang und Melodie zerstört, sondern in jenem feierlichen und getragenen Ton, den der katholische Gottesdienst durch alle Jahrhunderte hindurch wohlbehütet bis in unsre Gegenwart trug — so werden jene zuerst befremdenden Schreibungen und Redezeichen sich auf einmal in wunderbare Hilfen verwandeln, die alle künstlerischen Wirkungen des Klanges und der Tempi fein und fest zeigen.

Vor allem aber, und das war das Recht der Strenge, die neuen Dichtungen und Proklamationen durchdrang wieder das Gefühl von der Heiligkeit der Kunst; wie lange war das in Deutschland verhallt! Diese Jünger fühlten die schwere Verantwortung, die jede wahre Dichtung uns auferlegt, sie suchten sie auch in Andern zu wecken und zu stärken. Leben ist Alltag, Kunst ist Feiertag, Leben ist Diesseits, Kunst ist Jenseits, Kunst soll sich nicht leicht der Menge erschließen. Wer in ihr Heiligtum tritt, soll das Irdische von sich abstreifen. Der Zugang zum Allerheiligsten ist nur wenigen ganz Berufenen gegönnt, eben jenen, die in harter Arbeit ihre Gaben läuterten und sich über sich erhoben.

Von dieser Anschauung erkennt man den Weg, den die Übersetzungen Georges gehen. Ihr Dienst an der Kunst ist dem Gottesdienst vergleichbar. Jede Schönheit des Originals wird mit andächtiger Hingabe erlauscht, und die beste Kraft aufgeboten, das Wunderwerk bis in seine feinsten Verklingungen nachzubilden. Nicht wird das Original uns näher gebracht oder zu uns geführt oder seine Sprache in die unsre übertragen. Das Alles wäre Entweihung. Wie haben auch deutsche Übersetzer und Gelehrte von hohem Ruf in diesen heiligen Bezirken gefehlt, indem sie etwa griechische Tragödien in das zuchtlose Zeitungsdeutsch unsrer Tage kleideten! Wir dürfen nicht die Kunst in unsre verwahrloste Zeit stoßen, wir müssen aus unsrer verwahrlosten Zeit den langen schweren Gang zur echten Kunst zurückgehen. Die Sprache der Kunst war in keinem Jahrhundert die Sprache des Umgangs, mit den Ornamenten von Vers und Reim rasch und liederlich geschmückt. Es war immer eine gehobene Sprache, aus dem Wunder und dem Geheimnis geboren. Nur die reinen Hände weniger Erlesener waren bestimmt, diese Wunder zu erkennen und himmelan zu heben.

Der Weg des Realismus und der des Naturalismus führten zur Entschleierung und Entblößung, die psychologische Zerfaserung und die Sucht, Alles zu erkennen, und auch die blinde Verehrung einer falsch verstandenen Wahrheit gingen die gleiche Straße. Das Geheimnisvolle, Dunkle und Heilige wurden aus Kunst und Leben fortgerissen. Wir rufen uns nur einige Ausartungen der ersten Naturalisten, oder Ausartungen von Dehmel und Wedekind ins Gedächtnis. Dies sind nicht einmal die Schlimmsten. Einige Frauen haben den Dehmel noch überdehmelt und die Schamlosigkeiten der Männer noch überboten. Gegenüber solchen femininen Widrigkeiten war die männliche Strenge Georges ein Segen. Wir sollten es ihm stets dankbarsten Herzens gedenken, daß er wieder der Kunst das heilige Dunkel zurückgab, daß er wieder als ein Unzugänglicher und Unsichtbarer seines Amtes waltete, daß er in einer Zeit, die unschöpferisch und unehrerbietig Welt und Leben und Himmel und Hölle zerredete und betastete, die Kunst und die Kraft des Schweigens wies.

Die deutsche Entwicklung führt auf manchen Gebieten der Kunst, heilloser und verhängnisschwerer noch auf dem Gebiet unsrer Geschichte, so jäh und unvermittelt wie niemals bei andern Völkern von der Höhe zur Tiefe oder von verschwenderischem Reichtum zu dürrer Armut oder von unerhörtem Vollbringen zu unsinnigem Zerstören. Bisweilen, in den Zeiten trostloser Öde, werden uns Erzieher geschenkt. Sie öffnen uns die Augen für alle Schätze, die wir vergeudet und vernichtet haben und verwandeln die verwüsteten Gebilde wieder in blühende Gärten. Eine sinnlos abgebrochene Überlieferung nehmen sie wieder auf, verjüngend und belebend. In ihnen wird dann eine Kraft zusammengedrängt, die sich sonst über manche Geschlechter verteilt.

Auf dem Gebiete der Geschichte und der Politik wirken bei uns freilich auch die größten Geister immer noch ins Leere. Auf anderen darf sich sogar unsere Gegenwart ausgezeichneter Erzieher rühmen, wenn ihnen auch die ganz großen deutschen Maße fehlen. Wir sehen gerade in diesen Tagen dem von uns gerufenen Adolf Hildebrand wehmütig nach. Er zeigte uns, in tiefem und klaren schöpferischen Drang, das Problem der Form in der bildenden Kunst, die Gesetze des Auges, die Gesetze der Bildhauerei und der Baukunst; so eindringlich, daß seine Generation es erfaßte und seine Lehre und sein Vorbild durch ihre Taten befolgt hat.

Stefan George schien in den Gärten der Lyrik zu vergleichbarer Tat berufen. Die Macht des Rhythmus haben andere leidenschaftlicher empfunden, die Macht des Klanges und die Kunst des Gedichtes hat sich ihm klarer, stärker offenbart, als irgend einem deutschen Künstler seiner Tage. Man muß heute einmal die Einleitungen und Merksprüche in den ersten Jahrgängen der Blätter

für die Kunst lesen. Daran wird man erkennen, wie viel von dem, was heute das Gemeingut vieler ist, und selbstverständliche Erkenntnis scheint, durch Stefan George geschaffen wurde. Wir denken etwa an Aussprüche wie diese: „Wir wollen keine Erfindung von Geschichten, sondern die Wiedergabe von Stimmungen, keine Betrachtung, sondern Darstellung, keine Unterhaltung, sondern Eindruck. Das Gedicht ist der höchste, der endgültige Ausdruck des Geschehens, nicht Wiedergabe eines Gedankens, sondern einer Stimmung. Was in der Malerei wirkt, ist Verteilung, Linie und Farbe, in der Dichtung Auswahl, Maß und Klang." — „Wäre das Spiel mit Takten und Reimen überhaupt eines vernünftigen Wesens würdig, wenn diese sich nicht unwiderstehlich als Sangesweise aufdrängten. Oft dienen Gedanken, Worte, ja Bilder nur zur körperlichen Darstellung der Sangesweise." „Bevor in einem Land eine große Kunst zum Blühen kommt, muß durch mehrere Geschlechter hindurch der Geschmack gepflegt werden. Das Verwerfen jeder Übereinkunft in Gesellschaft und Kunst ist entweder sehr jung oder sehr gemein. Leute von niederer Abstammung haben keine Überlieferung."

Wenn Stefan George übersetzte, so geschah das nicht aus der spielerischen Lust und aus der leichten und reinen Freude des Könnens. Die Dichter, die er sich zur Nachdichtung wählte, waren ihm Meister und Vorbilder. In seiner Wahl wurde er strenger und strenger, der Weg führte in immer steilere Höhen. Ob der Meister heute noch Rimbaud oder d'Annunzio und andere nachdichten würde, ist zu bezweifeln. Auch andere Übersetzungen betrachtete er wohl als unentbehrlich für die eigene Schulung, als Schritte auf seinem Weg, nicht als Ziel. Im Dante und in Shakespeare mündeten alle vorhergegangenen Bemühungen, oder sie galten ihm als die Krönung seines Werkes. Zu diesen Großen und Ewigen soll auch uns seine Nachdichtung emportragen; aus den verschlammten Niederungen unsrer Zeit über sehnsüchtige Rufe neu auflodernder Schönheit hinweg zu den ewigen Gipfeln mit der mächtigen Umschau über die große Kunst der Menschheit.

Am Ende sind es nur ganz wenige, die dieser letzte große Meister der Nachdichtung um sich duldet. Zuerst standen Böcklin, Lepsius, Melchior Lechter und Andere aus diesem Kreis um ihn. Dann hat er für seine Zeit wieder Jean Paul entdeckt und ihr eine Auswahl aus Goethes Gedichten und aus den Gedichten des Jahrhunderts um Goethe vorgelegt. Die zweite ist sorgfältig und schöpferisch wie keine andere, sie verwandelt eine Wirrnis in leuchtende Klarheit und zeigt die Lyrik eines großen deutschen Jahrhunderts als reines und wahres Bild. In den letzten Jahren pries George Hölderlins Pindar und seine Hymnen in ihrer tiefen prophetischen und künstlerischen Bedeutung.

Alle diese Meister sollen nach Georges Meinung der ewige Besitz des kommenden großen Deutschland werden: diesem gelten sie stärker als ihm selbst. —

Alles in Allem bedeutet Goethe für den neuen Meister der Lyrik nicht viel. Wie wenig hatte auch Nietzsche von der faustischen und erzieherischen Kraft dieses Großen gespürt! Sein Übermensch war nicht durch die pädagogische Provinz der Wanderjahre geschritten, auch nicht durch die unendliche Lebensbahn, die Faust durchmißt. Er kannte auch nicht die Jugend Goethes und seine Entwicklung und ihre geprägten Gesetze. Die deutsche Wissenschaft und der deutsche Geist streben, wie uns scheint, von tieferer Einsicht als George und Nietzsche erfüllt, zu Goethe hin: ihnen ist er der Quell der Verjüngung. Die Einheit der deutschen Bildung ist eben noch ein verschwebender Traum. Bevor er sich in Leben verwandelt, kann auch der größte Erzieher nur ein Vorbote sein für den Großen, dem unsre Herzen so leidenschaftlich und sehnsüchtig entgegenschlagen.

Bei einem Dichter von der schöpferischen Kraft Georges erstaunt uns zuerst die Weite der Empfänglichkeit. Die Übersetzungen und die Auswahlbände entdecken uns noch nicht ihren ganzen Umfang. In den Gedichten Georges ersteht vor uns der überladene Prunk des Orients, die ganze liebliche und sanfte Fülle des späten Griechentums, danach der ritterliche Dienst des Mittelalters, wunderbare Bilder aus dem Anfang der Zeiten und strafende Gemälde aus der Gegenwart und ihren unverzeihlichen Sünden. Ist es denn möglich, daß der gleiche Dichter in reinster Hingabe sich seines Selbst entäußert, um andre Meister und Zeiten zu beleben und daß er die Gesetze des eigenen Selbst predigt, als unerbittliche Forderungen an seine Zeit, wenn sie wirklich genesen will?

Wir haben schon betont: die Übersetzungen sind für George nicht im Aufgeben, sie sind ein Befestigen seines Selbst. Er bildet die eigene Sprache und die eigene Kunst am Vorbild der übersetzten Dichter. Es verrät nun eine überragende Originalität der Begabung und eine außerordentliche Klarheit des Willens, daß schon der Zwanzigjährige die Irrtümer des Naturalismus erkannte und daß ihm von Anfang an Form und Klang und strenge Schönheit das Evangelium waren. Doch hat er die ganze Reichweite seines Evangeliums nicht gleich erkannt, sondern er hat in seinem ganzen Leben unablässig um Klärung und um Erkenntnis gekämpft. Dieser Kampf ist auch heute nicht abgeschlossen. Er wird dauern solange der Meister lebt. Zur Größe dieses Mannes gehörte eben die unaufhörliche Arbeit an sich. Unter seinen ersten Vorbildern waren Trugbilder, über die Art und Kraft seiner Kampfgenossen und Jünger hat sich George oft getäuscht. Er wird vor Täuschungen nie gefeit sein,

unter seinen Gedichten wird ihm auch manches als Fehlgriff und Irrtum erscheinen. Auf sein Leben und seine Entwicklung hat auch seine Zeit viel tiefer eingewirkt und er ist ihr viel tiefer verpflichtet, als ihm das selbst bewußt bleibt.

Man soll dabei nicht behaupten, daß nur die romanischen Meister ihm seinen Weg zeigten. Freilich waren sie ihm stärkere Vorbilder, als begeisterte Jünger das nun zugeben wollen. Die Anfänge Georges gehören eben in die französische Dekadence. In seinem Blut fließt mancher romanische Tropfen. Wäre das Französische nicht die Sprache seiner Ahnen gewesen, wie hätte es so tief und klar in ihm wiederklingen können? Außerdem führte aber ein Pfad in der deutschen Entwicklung zu George. Sein Algabal ist Ludwig dem Zweiten gewidmet. Dessen leidenschaftliche Sehnsucht nach Kunst und Prunk haben es dem jungen Dichter angetan und haben seine Kräfte geweckt. Vor allem wirkte auf George der unverrückbare Glaube des unglücklichen Herrschers an seinen Beruf, seine tiefe und unheilbare Einsamkeit mitten in einer verirrten, entgotteten Zeit. Wir wissen, dieser letzte Herrscher im Sinn des alten unbedingten Königtums trank durstig von der Schönheit seiner Tage. Sein Gott war Richard Wagner und sein Leben war Romantik. Die Liebe zu neuer betörender Pracht, eine mächtige Entfaltung der Kunst und eine neue Gemeinschaft der Künste, das Alles sind doch Kennzeichen der Dichtung, des Theaters, der Malerei in den Jahren von 1870—1890, nicht minder das Verlangen, durch Kunst den Menschen zu bilden und ein neues schönes Gefühl für das Zarte und Kindliche. Der Hinweis auf Richard Wagner, auf Franz Lenbach, auf Makart, auf den Herzog von Meiningen, auf Conrad Ferdinand Meyer machen das deutlich genug; man stand damals im Banne der Renaissance. Im Bann solcher Richtungen steht auch der werdende George.

Der Meister selbst soll gesagt haben, es sei ein Irrtum, ihn zur modernen Literatur zu rechnen. Einige Anhänger feiern ihn als Inkarnation der Dichtung selbst und preisen seine Unfehlbarkeit. Wir zeigten schon, daß solche Aussprüche schwere Übertreibungen sind. Wer früheren und zeitgenössischen, fremden und deutschen Vorbildern so viel dankt, bleibt ein Kind seines Landes und seiner Zeit. Sehen wir davon ab: wer so leidenschaftlich sich gegen s e i n e Zeit wendet und wer es duldet, daß mancher Jünger ihn als den Heiland unsrer Tage preist, der ist eben nicht zeitlos. Und wer, wie immer siegreichen Hauptes, durch Irrtümer, Enttäuschungen, Wandlungen schritt, der ist nicht unfehlbar. Eben weil ihn die Fehler und die Bitterkeit dieses Daseins tief berührten, wurde er ein Helfer und Tröster wie wenige. Wie so viele andere kam auch Stefan George von der Romantik und der bunten und unendlichen Fülle ihrer Ver-

heißungen. Er lernte sie in der seltsamen Färbung kennen, die ihr die Franzosen der Dekadence und die ihr die deutschen Künstler des neuen Reiches gaben und ging von ihr aus seinen schweren und strengen Weg. Für die Kunst aber — das dürfen wir jetzt hinzufügen — kämpfte er mit jener Hingabe und jener unerbittlichen Askese, die uns gerade für die großen Realisten des 19. Jahrhunderts bezeichnend schienen und kämpfte auch mit ihrer harten Sachlichkeit. Die Vorgeschichte unsrer neuen Dichtung geht auch bei George vielfältige, verschlungene Wege.

Wir bringen einige Gedichte von George. Es sind nicht viele, und darunter sind sehr bekannte: wir halten alle für einen klaren und großen Widerschein von seiner Art und seiner Entwicklung.

1

Komm in den totgesagten park und schau:
Der schimmer ferner lächelnder gestade,
Der reinen wolken unverhofftes blau
Erhellt die weiher und die bunten pfade.

Dort nimm das tiefe gelb, das weiche grau
Von birken und von buchs, der wind ist lau,
Die späten rosen welkten noch nicht ganz,
Erlese, küsse sie und flicht den kranz,

Vergiß auch diese letzten astern nicht,
Den purpur um die ranken wilder reben
Und was auch übrig blieb von grünem leben
Verwinde leicht im herbstlichen gesicht.

2

Nun säume nicht die gaben zu erhaschen
Des scheidenden gepränges vor der wende,
Die grauen wolken sammeln sich behende,
Die Nebel können bald uns überraschen.

Ein schwaches flöten von zerflücktem Aste
Verkündet dir das letzte güte weise
Das land (eh es im nahen sturm vereise)
Noch hülle mit beglänzendem damaste.

Die wespen mit den goldengrünen schuppen
sind von verschlossnen kelchen fortgeflogen,
Wir fahren mit dem kahn in weitem bogen
Um bronzebraunen laubes inselgruppen.

3

Aus dunklen fichten flog ins blau der aar
Und drunten aus der lichtung trat ein paar
Von wölfen, schlürften an der flachen flut
Bewachten starr und trieben ihre brut.

Drauf huschte aus der glatten nadeln streu
Die schar der hinde, trank und kehrte scheu
Zur waldnacht, eines blieb nur, das im ried
Sein end erwartend still den rudel mied.

Hier litt das fette gras noch nie die schur.
Dort lagen stämme, starker arme spur
Denn drunten dehnte der gefurchte bruch,
Wo in der scholle zeugendem geruch

Und in der weißen sonne scharfem glühn
Des ackers froh, des segens neuer mühn
Erzvater grub, erzmutter molk
Das schicksal nährend für ein ganzes Volk.

4

Glanz und ruhm! so erwacht unsre welt.
Heldengleich bannen wir berg und belt.
Jung und groß schaut der geist ohne vogt
Auf die flur, auf die flut, die umwogt.

Da am weg bricht ein schein fliegt ein bild
Und der rausch mit der qual schüttelt wild.
Der gebot weint und sinnt bangt sich gern.
Du mir heil, du mir ruhm, du mir stern.

Dann der traum höchster stolz steigt empor,
Er bezwingt kühn den gott der ihn kor . . .
Bis ein ruf weit hinab uns verstößt
Uns so klein vor dem tod so entblößt!

All dies stürmt reißt und schlägt, blitzt und brennt,
Eh für uns spät am nachtfirmament
Sich vereint schimmernd still licht-kleinod:
Glanz und ruhm, rausch und qual, traum und tod.

5

Du rufst uns an, uns weinende im finstern
Auf! Tore allesamt!
Verlöschen muß der kerzen bleicher glinstern.
Nun schließt das totenamt!

Was du zu deines erdentags begehung
Gespendet licht und stark,
Das bietet jeder dar zur auferstehung
Bis du aus unserm mark

Aus aller schöne, der wir uns entsonnen
Die ständig in uns blitzt
Und aus des sehnens zuruf leib gewonnen
Und lächelnd vor uns trittst.

Du warst für uns in frostiger lichter glosen
Der brand im dornenstrauch,
Du warst der spender unverwelkter rosen,
Du gingst vorm lenzeshauch.

Mit deiner neuen form uns zu versöhnen,
Sie singend benedein,
Vom zug der schatten, die nichts tun als stöhnen,
Dich und uns selbst befrein.

Die schmerzen bändigen, die uns zerrütten
Gebeut dein feurig wehn
Und soviel blumen hinzuschütten,
Daß wir dein grab nicht sehn.

6

Wenn einst dies geschlecht sich gereinigt von schande
Vom nacken geschleudert die fessel des fröners,
Nur spürt im geweide den hunger nach ehre:
Dann wird auf der walstatt voll endloser gräber
Aufzucken der blutschein . . . dann jagen auf wolken
Lautdröhnende heere dann braust durchs gefilde
Der schrecklichste schrecken, der dritte der stürme:
Der toten zurückkunft!

Wenn je dieses volk sich aus feigem erschlaffen
Sein selber erinnert der kür und der sende:
Wird sich ihm eröffnen die göttliche deutung
Unsagbaren grauens . . . dann heben sich hände
Und münder ertönen zum preise der würde
Dann flattert im frühwind mit wahrhaften zeichen
Die königsstandarte und grüßt sich verneigend
Die Hehren. die Helden.

Die beiden ersten Gedichte sind aus dem Jahr der Seele: erlesene Stücke, besonders das erste leuchtend in der wehmütigen Farbenbuntheit des Herbstes,

weich und fein, überaus wohltuend und sanft im Klang, vielleicht ein zu bedächtig gewundener Kranz und ein etwas zu betonter Hinweis auf alle unverhoffte Schönheit. Der aufglühende Rausch und die schmerzende Fülle, die letzte schöpferische Pracht vor dem Verbleichen erklingen in diesen Versen nicht — ihren Kontrast zu Goethes Herbstgefühl hat schon Mancher hervorgehoben. Das folgende Gedicht heißt Traum und Tod, das daran sich schließende ist dem Cyklus Maximin entnommen, der die Mitte des Siebenten Ringes bildet. Die grandiose Verheißung findet sich im letzten Band der Blätter für die Kunst. Die ganze Art dieser Gedichte verbietet eigentlich eine Erläuterung im Einzelnen. Es sind tiefe und leidenschaftliche Ahnungen und Erlebnisse, wie sie dem Künstler allein beschieden bleiben, in wenigen Versreihen künden sie das Schicksal des Helden, des Jünglings, das Schicksal ganzer Völker. — In der ganzen Reihe ist ein bestimmtes und mächtiges Fortschreiten sichtbar. Dies können wir erst ermessen, wenn wir die Zusammenhänge andeuten, in denen die einzelnen Gedichte stehen.

Die Sehnsucht nach der Schönheit und nach ihrer Offenbarung im Wort rief von Anfang an die Kunst Georges ins Leben. Er empfand die Schönheit als die Kraft, die das Dasein schöpferisch durchflutet und die seinen Sinn entschleiert und gestaltet, die ihm seine ewigen Maße und Gesetze prägt. Nicht die Schönheit um ihrer selbst willen, nicht die Kunst für die Kunst, nicht das Wirken der Ästheten und des Artisten war jemals das Ziel Georges. Man hat ihn, wenn man das behauptete, sehr verkannt. Er setzte einsam, oft mißverstanden und töricht angegriffen, niemals entmutigt sein ganzes Leben ein, um die Schönheit als weltenbildende und erlösende Macht in ihrer Göttlichkeit und Strenge zu erfassen und um sie seinem Volk zu predigen, nicht der Masse, sondern den Führenden und ihrem festen Bund.

In den Einleitungen und Merksprüchen der Blätter für die Kunst heißt es um 1900: „Daß ein Strahl von Hellas auf uns fiel, daß unsre Jugend jetzt das Leben nicht mehr niedrig, sondern glühend anzusehen beginnt, daß sie im Leiblichen und Geistigen nach schönen Maßen sucht, daß sie von der Schwärmerei für seichte allgemeine Bildung und Beglückung sich ebenso gelöst hat als von verjährter lanzknechtischer Barbarei, daß sie die steife Gradheit sowie das geduckte Lastentragende der Umlebenden als häßlich vermeidet und freien Hauptes schön durch das Leben schreiten will, daß sie schließlich auch ihr Volkstum groß und nicht im beschränkten Sinn eines Stammes auffaßt, darin finde man den Umschwung des deutschen Wesens bei der Jahrhundertwende.“

Die Sehnsucht Georges nach Schönheit erfüllte sich in Hellas. Wie den deutschen Großen des 18. Jahrhunderts zeigte auch ihm die Antike die ewige Schönheit und die in ihr beschlossenen Gesetze des erhöhten Lebens. Die

Macht der Antike hat in unsern Tagen kaum ein Andrer so tief und so bestimmend empfunden. Ihre ganze Größe wurde für George erst allmählich offenbar, sie entfaltete sich vor ihm auf der Höhe seines Daseins. George hat auch seinem Erlebnis der Antike eine besondere Form gegeben: Vergottung des Leibes und Verleibung des Gottes. Der menschliche Leib in seiner höchsten Schönheit und Verheißung, der Leib des Jünglings, war ihm die reinste Offenbarung Gottes: er weckt und läutert die schöpferische und übergeschlechtliche Liebe. Der Kult des starken und reinen heldenhaften Jünglings ist darum auch ein Kern der Religion bei jungen und starken verheißungsvollen Völkern, ist der tiefe Sinn ihrer mythischen und heroischen Dichtungen: bei den Griechen, bei den Indern, bei den Germanen. — In Georges Leben trat solch ein Jüngling und wurde ihm bald entrissen und verklärte sich in ewigen Glanz: das war Maximin. Das Buch Maximin ist die Mitte seiner Dichtung, die früheren Werke führen zu ihm, von ihm aus strahlt das Licht über die späteren.

Ein Anhänger Georges sagt, den Meister übertreibend, zugleich die Bedeutung der neuen Heilslehre überscharf formulierend: „hinter den Erklärungen geschichtlicher, schönheitskundiger und persönlicher Art liegt der Glaube, daß von allen Äußerungen der uns bekannten Jahrtausende der griechische Gedanke „der Leib, dies Sinnbild der Vergänglichkeit, der Leib sei der Gott" weitaus der schöpferischste und unausdenkbarste und weitaus der größte, kühnste und menschenwürdigste war, dem an Erhabenheit jeder andere, sogar der christliche nachstehen muß."

Eine umfassende Darstellung des neuen Griechentums bei George und seiner Sichtbarwerdung gibt Friedrich Gundolf in seinem Buch über George. Sie darf wohl als authentisch gelten; denn sie rührt von dem her, der nun dem Meister der nächste ist. Gundolf gibt auch, bisweilen sich anschließend an eine frühere Interpretation des Meisters, an die von Friedrich Wolters: Herrschaft und Dienst, Interpretationen der Gedichtfolgen Georges. In diesen leuchtet die ganze Kraft der unbedingten Verehrung und Liebe auf. Vor unsern Augen entfaltet sich der Bau und der Organismus jeder Folge und die tiefen Zusammenhänge und Beziehungen der einzelnen Gedichte. Bild und Vers Georges werden immer fester und leibhafter, klarer und gefaßter.

Die Jünger Stefan Georges, am leidenschaftlichsten und unbedingtesten der eben genannte Friedrich Gundolf, nennen die Dichtungen ihres Meisters heilige Schriften; die gläubige Gemeinde zu seinen Füßen blickt zu ihm auf wie zu einem Heiland und Retter. Von unsrer Jugend hat George sehr viel edles Blut für sich gewonnen. Wer die Entwicklung der Blätter für die Kunst überblickt, wird erstaunt sein, wie viel reiche Begabungen George zu sich ge-

zogen und dann erzogen hat. Die Unwürdigen und alle, die eigne Wege suchten, ließ er ziehen, die Bleibenden schloß er zusammen zu einem neuen Bunde gemeinsamer Kunst und gemeinsamer Anschauung, wie man ihn sonst in Deutschland vergeblich sucht. Viele, zumal sehr Unberufene, rufen heute in Deutschland nach einer Akademie, wie sie Plato schuf. Hier, in der Gemeinschaft der Blätter für die Kunst, ist in aller Stille eine solche Gemeinschaft verwirklicht. Späteren Generationen wird es wie ein Wunder sein, daß unser Deutschland das vermocht hat; seit einem Jahrhundertviertel ist nun dieser Bund da, und heute gefaßter und geschlossener als in der Zeit seiner Anfänge — ein Ehrenmal unsrer Zeit.

Eben deswegen müssen wir noch einmal betonen, warum Georges Lehre nicht die ganze Erlösung sein kann und nicht die Sonne, die über unsre ganze Zukunft strahlt. Die Lehre von der Vergottung des Leibes und der Verleibung des Gottes als eine griechische Lehre auszugeben ist ein Irrtum. Schon ihre Formulierung vermischt christliche und antike Elemente. Gerade Gundolf weist auch sehr treffend darauf hin, wie viel von der lebendigen Überlieferung der katholischen Kirche und des katholischen Volkstums in George, dem Erneuerer Dantes, sichtbar wird, des katholischen Volkstums, wie es sich auf dem fränkischen Boden entwickelt hat, wie viel von seiner frommen und leidenschaftlichen Sehnsucht, von seiner hellen Freude am bunten Sein und von seiner beweglichen und frischen Fülle. Der Kampf Georges um seine Erlösung, der lange einsame Weg des Pilgers und die strenge Askese, die Wesen von seinem Wesen bleibt, sind wiederum nichts Griechisches. Außer den christlichen Elementen fanden wir darin die Züge jenes Leidens, die gerade das 19. Jahrhundert seinen großen und einsamen Künstlern aufgeprägt hat.

Wer begreifen will, was Wiedergeburt des reinen Griechentums in einem Menschen der neueren Zeit bedeutet, der vertiefe sich in das Schicksal Winckelmanns. Ihn zog es aus seiner märkischen dunklen Dürftigkeit gradesten Weges und unwiderstehlich mitten in die ewige hellenische Schönheit. Dies Reich war von je die Heimat seiner Seele; er kannte außer dem Griechentum und seiner Kunst keine andren Götter.

Ob nun aber Lehre und Wesen Georges reines Griechentum sind oder vielfältigere Gebilde, das Entscheidende ist das nicht. Das Entscheidende bleibt vielmehr, daß sie unser ganzes Dasein weder beherrschen noch verstehen und daß sie nicht von der Mitte unsrer Gegenwart in die Zukunft führen.

Die Entdeckung, daß im Wort selbst alle Schönheit und Wunder eingeschlossen sind, daß diese in seinem Leibe ruhen, ist für die Dichtung unsrer Zeit eine große Entdeckung; mehr noch: sie bedeutet vielleicht die Rückkehr zur Kunst. Aber Georges Gedichte sind nicht die Schönheit selbst. Sie steigen nicht unmittel-

bar aus ihr auf. Er kennt nicht Gedichte, die „gleich gemacht sein wollen", wie Goethe sagt. Jeder seiner Dichtung fühlt man die künstlerische Mühe an. Der letzte und höchste Erfolg der künstlerischen Arbeit, daß sie dastehen, leicht und frei, als seien sie von selbst entstanden, ist diesen Werken versagt: eben weil ihre Konzeption nicht in der Mitte des Seins geschah. Wir umkreisen in wunderbaren Ringen die Schönheit, aber die Schönheit steigt nicht leuchtend und lächelnd aus der Tiefe. Es ist altmeisterliche Kunst, der alten deutschen Malerei nicht unverwandt, Kunst und künstlerisches Studium zugleich. Oder auch es sind wunderbare Faltenwürfe über erstarrten, nicht über atmenden und lebendigen Leibern. Mit andern Worten, es sind Schöpfungen eines vielfältigen, noch nicht ausgeglichenen Menschen, der gerade darum seine Einfalt und Einheit so laut verkündet und verkünden läßt, weil er sie wohl ersehnt, doch noch nicht besitzt, weil er ein Mensch unsrer Zeit ist und mit Nietzsche die Ewigkeit liebt. Ein solcher Mensch ist aber noch nicht der große Herrscher und Führer.

Ist denn nun auch die übergeschlechtliche Liebe und die Anbetung des Jünglings die ganze Liebe? Ruht denn nicht auch in der Liebe vom Mann zum Weib eine weltenschöpferische Kraft? Wo wäre ohne diese die Kunst und der Glaube des Mittelalters? Und wo die Dichtung Goethes? Jene Völker, denen der Jüngling in der strahlenden Kraft seines Heldentums und seiner Schönheit Gott und Heros war, sie beteten auch den Vater Himmel und die Mutter Erde an und die Macht der Ahnen. Wir atmen auf, wenn in einem femininen Zeitalter die Religion der Männlichkeit wieder als d i e Religion gepriesen wird. Zu gleicher Zeit erkennen wir seufzend, daß diese Männlichkeit sich wieder sofort unduldsam als einzige Herrscherin gebärdet, in jener unfruchtbaren Einseitigkeit, die gerade das Verhängnis unsrer Gegenwart scheint.

Und was wäre das Christentum und was unsre Zukunft, wenn wir über der Vergottung des Leibes jemals die Vergottung der Seele vergäßen und aller der Liebe, die sich für den Andern opfert und für ihn lebt?

Das Heil der Zukunft führt über Georges Griechentum weit hinaus. Auch dieser Meister wird zu unsrer Läuterung viel beitragen, wenn seine Liebe und seine gütige Führung den Seinen erhalten bleiben. Sonst aber halten wir an dem Glauben fest, daß aus dem ewigen Kern aller der Kräfte, die im letzten Jahrhundert die Menschen beherrschten, aus den völkischen und sozialen, aus den künstlerischen und geistigen, aus den religiösen und heroischen unsre Zukunft aufwachsen wird. Sie muß das Werk vollbringen, das zu verschmelzen, was jetzt noch getrennt ist und was sich bekämpft. Der Übermensch Nietzsches führt tiefer in unsre Zukunft, als das Griechentum Georges.

Die Anhänger Georges behaupten noch, der Meister sei heute der für Deutsch-

land unentbehrlichste Mann und er sei auch sein größter Prophet. Aber den Krieg und die Katastrophen, die George voraussah, haben außer ihm viele vorausgesehn. Wenige Blicke in Bismarcks Gedanken und Erinnerungen zeigen, was es heißt, ein Prophet sein. Wie schrumpfen angesichts dieses Großen die Erkenntnisse Georges in sich zusammen! Die Kräfte, die 1914 aufwachten und die uns alle überwältigten, hat George nicht geahnt, er schalt seine Zeit nur als die verworfenste. Gewiß, es ist eine Wohltat, wenn er grade die Mächte pries, die der Pöbel damals begeiferte und die er heute noch schamloser begeifert, die Heiligkeit des Papsttums, den echten und großen königlichen Sinn und allen strengen und stolzen Adel. Doch George sah nicht die schöpferische Größe und Liebe unsrer Tage. An dem einzigen Erlebnis von 1914, an dem ganzen Jubel des Opfermuts und des Heldentums, der Millionen und Millionen fortriß, hat George nur den Anteil, dessen jeder Deutsche sich damals rühmen durfte. Auch ohne ihn wäre die heilige Flamme mit gleicher Mächtigkeit zum Himmel gestiegen. Andere Führer waren dem Geschlechte von 1914 unentbehrlicher als er. Für unsre Zeit gilt das Wort nicht, daß in der Dichtung eines Volkes sich seine letzten Schicksale enthüllen. Dem Meister geschieht ein schlechter Dienst, wenn sich seine Anhänger, dem Vorbild folgend, das Gundolf in seinem Buch über George gegeben hat, vor ihn stellen, ihn aus seiner Zeit, seinem Volk, seiner Entwicklung reißen, das Bild der Geschichte vor ihm in grenzenlos subjektiver Auswahl und Willkür zeichnen, um ihn auf das Piedestal seiner einzigen Größe zu stellen, mit erregter Beredsamkeit und einem bisweilen bedrohlich anschwellenden Wortreichtum. George ist uns noch viel zu nah, der Entscheidung der Geschichte läßt sich nicht vorgreifen; diese allein könnte ihn zum Heiland erheben, nicht Gundolf. Gerade in den letzten Jahrzehnten haben die Jünger das Werk ihres Meisters mehr als einmal verdorben oder den Guten entfremdet. Man denke an die Gemeinden, die um Richard Wagner und um Friedrich Nietzsche lärmten. Dessen Wort: ich lehre Euch den Übermenschen sei uns eine Warnung. Jahrhundertelange Bildung und Erziehung erst können die Führer schaffen, die ein Volk in die Höhe führen. Die verschwenderische Verwendung von Superlativen, die gierige und unduldsame, undeutsche Sucht nach dem Messias und seine knabenhafte unreife Ausrufung bringen das Heil noch nicht.

Stefan George selbst hat sich vor dem Heldentum unsres Krieges ehrfürchtig gebeugt. Er bleibt einer unsrer großen Wegbereiter und hat uns eine neue Erkenntnis der Kunst und ihrer Heiligkeit gelehrt. Die größere Aufgabe ist nun, die neue Lehre in den Strom der anderen ewigen deutschen und christlichen Mächte zu lenken.

Romantik

Wenn wir den tieferen lebenspendenden Mächten der neuen deutschen Dichtung nachforschen, weist der Weg immer von Neuem in das unendliche, dunkle, schöpferische und verhängnisvolle Reich der Romantik. Bewußt oder nicht, in heftigem Verlangen oder heftigem Widerstreben stehen die neuen Dichter in seinem Bann. Von ihm sind sie ausgegangen, ihm danken sie ihr bestes Können oder ihm gilt ihre leidenschaftliche Feindschaft oder seinen Meistern sind sie bis in die letzten Fasern ihres Wesens verpflichtet: bis tief in die Reihen des Naturalismus hinein, bis zu Bruno Wille und Arno Holz. Wer wollte auch Strindberg verstehen ohne die Kämpfe und ohne das ruhelose verzweifelnde Schweifen und ohne die erschütternde und vergebliche Sehnsucht nach der Heimat, die zuerst die romantischen Dichter unerlöst durch die Welt trieb.

Aus der Romantik gebar sich ein neuer Universalismus. Mit ihm schärfte sich der Sinn für die unbegrenzte Vielfältigkeit des Seins und der unerschöpflichen Menge seiner immer anders ineinander greifenden Beziehungen — in der ganzen Welt und in jedem Einzelnen. Was wäre ohne diesen Sinn die neue Psychologie? Und was wäre ohne sie die Erforschung des Unbewußten? Wenn aus den Welten, die sich immer vergrößerten und ineinander verrannen, sich nun ein besonderes Gebiet nach dem andern ablöste und ausbaute, so war damit für die Fachwissenschaft statt der Wissenschaft und für die Erkenntnis der Völker statt der Erkenntnis der Menschheit der Weg gebahnt. Unter den Ahnen des seltsamen Fachgelehrtentums, dieser neuesten Mischung aus Fanatismus und Nüchternheit, steht denn auch die Romantik: desselben Fachgelehrtentums, das nun der Bruder des Realismus ist und dessen Vertreter das Wirkliche und das Gegebene so gern betonen. Dann noch die Epigonenkunst, gegen die von der Natur her der Naturalismus, von der Kunst her Stefan George und die Seinen ihre Mannen führten; was war sie anders als der blutleere, schwächliche, entartete Nachfahr der Romantik?

Der Überreichtum der Künste alter und neuer Zeit, naher und ferner Völker, den uns die Romantik beschwor, wurde für schwächere Naturen früh zum Irrgarten oder zu gefährlicher Versuchung. Er verführte zu endloser Schwelgerei, zu einem Naschen an allen Tischen, hier zu flüchtigem Verweilen und

raschem Leichtsinn, dort zu gierigem Genuß oder zur Überfeinerung und Überreiztheit. Wieder andere trieb er zum anmaßlichen Gebaren des Artisten, diese zum ziellosen Umherfahren, jene zur Müdigkeit, zum Ekel, zur gänzlichen Erschöpfung oder auch zur Flucht aus der Gegenwart in irgendwelche erträumte Paradiese. Je haltloser und je unklarer eine Zeit in sich ist, und je mächtiger das Reich der neuen Genüsse sich erschließt, um so bedrohlicher wachsen solche Gefahren. Das heißt, unsre jüngste Vergangenheit war ihnen stärker ausgesetzt als andere Zeiten, sie wurde denn auch heftiger als andere von ihnen gepackt und geschüttelt. Einigen unsrer neuen Eiferer wurde Romantik gleichbedeutend mit dem Wollen und Nichtkönnen. Ihnen ist sie nur ein Wort für künstlerische und sittliche Ohnmacht, hervorgerufen durch ein Übermaß der Verlockung, oder ein Wort für die Angst vor der Tat, die Vergangenheiten nur darum anbetet, weil sie zu schwach ist oder zu feig, die Gegenwart zu erfassen.

Die Romantik mußte sich von jeher zur leichten und bunten Dichtung hingezogen fühlen. Das Verheißungsvolle galt ihr mehr als das Vollendete, in Skizze und Brief, in Fragment und Entwurf hat sie uns Tieferes hinterlassen als im großen und ganzen Werk. Sagen, Liedern, Märchen, kurzen und anmutenden Verspaaren, Schattenspielen und Puppenspielen, jedem Intermezzo war sie von je hold. Alle diese Beziehungen anmutig und ahnungsreich, leicht und verlockend zu verbinden oder zu verwirren schien ihr bisweilen als die große Tat der Kunst und als das Widerbild der Welt.

Neigungen dieser Art wurden auch in der deutschen Dichtung der letzten Jahrzehnte viel zu lebendig. Wenn sie eine Zeitlang überall aufwucherten, so war ihnen viel weniger als der alten echten Romantik die Genialität und das leichte Blut des Dichter günstig, sondern Zustände, die eine neue äußere Entwicklung des jungen Reichs geschaffen. Der Kunst war diese Wendung wesensfremd. Sie wirkte denn auch nicht allzulange Zeit in ihren Bezirken, während dieser kurzen Spanne allerdings verheerend genug.

Die allzuheftige Angespanntheit in den Arbeitstunden und ihre Sensationen, unerwartete Umstürze und Aussichten im Geschäft, neue nervenzerrüttende Verantwortungen und der ganze Wirbel unsres Tuns verlangen als Erholung und Gegenwirkung auch leichte und freundliche, vielfältige und abwechselnde Kunst. Das sollten eben die neuen Verse und Lieder, die Schattenspiele und kurzen Dramen, Einfälle und Improvisationen geben; das „Überbrettl", wie man es taufte und auf das man auch hervorragende Dichter gelockt oder gezerrt hat. Eine lange Blüte war diesen Unternehmungen nicht beschieden. Die Talente, auf die man gehofft hatte, kamen nicht, und die leichte Grazie und die gefällige Phantasie, der freie und übermütige Humor blieben auch fern. Die

alten, wenn auch noch so verwilderten Formen der Unterhaltung, der Zirkus und die Schaubühne der Mannigfaltigkeiten, das Variété, behielten den Sieg. In ihnen wirkten Überlieferungen nach, die wir durch Jahrtausende verfolgen können und die von jeher volkstümlich gewesen sind.

Größer war der Erfolg der leichten romantischen Dichtung in Zeitschriften und Wochenschriften, deren das neue Reich ebenfalls stärker bedurfte als das alte. Der Zwang des Reisens, auf kurzen und langen Strecken, oft täglich sich wiederholend, ebenso der Zwang des Wartens, Sprechstunde und Vorzimmer, der massenhafte Aufenthalt in Gaststuben und Kaffeehäusern, dies ganze Kreuz unsrer Tage wird durch das Lesen von kurzen, spannenden und unterhaltenden Skizzen und Erzählungen, Gedichten, Scherzen, Paradoxen, Grotesken und Zeitglossen unbedingt erleichtert und verkürzt, besonders wenn gefällige oder erregende Bilder sie unterbrechen oder ihre Wirkung steigern. Blätter wie die „Jugend" und der „Simplizissimus" dienten solchen Zwecken. Im alten Reich hätte man kaum nach ihnen gerufen. Das war mit seinen „Fliegenden Blättern" und seinem „Kladderadatsch" zufrieden. Im neuen Reich fand das neue Wagnis überraschend breiten Beifall und manche Nachfolge. Wie hat sich auch dank der Erfindungen der Technik und der steigenden Bedeutung der Einnahmen aus dem Anzeigenteil die Zahl und das Aussehen der illustrierten Zeitschriften und die Mannigfaltigkeit ihres Inhalts gehoben!

Keine Kunst ist solche leichte Dichtung gewiß nicht, sondern Kompromiß von Geschäft, Berufsermüdung und Unterhaltungsbedürfnis; sie wird bald hierhin, bald dorthin stärker gezogen. Alles in allem bleiben die Franzosen auf diesem Gebiet erfolgreicher und stärker als die Deutschen. Doch wir brauchen uns nicht zu schämen, wenn die Nachahmung westlicher Sitten bei uns nicht gedeihen will. Sogar in der jüngsten Vergangenheit und sogar auf diesem Boden streben wir zu uns selbst zurück und wollen über die niederen Regionen heraus. Die „Jugend" half einer stolzen Reihe junger Maler in den Sattel und schuf im Kunstgewerbe einen neuen Stil, der in Deutschland immerhin einige Jahre herrschte, im Ausland, sogar in Frankreich, noch länger nachwirkte. Uns scheint das Beste an ihm, daß er besseres Können und bessere Einsicht überall geweckt, ja, daß er die angewandte neue Kunst vielfach geschaffen hat: er ließ sich leicht übertreffen und dann in die Ecke werfen. Auf einem Überbrettl — es hieß Schall und Rauch — wuchs auch die Kunst von Max Reinhardt und den Seinen. Andre Verse und Lieder des Überbrettl führten einige junge unternehmende Dichter zusammen: ehe sie sichs versahen, war eine neue Zeitschrift und ein neuer Verlag da „Die Insel" — heute, gleich Max Reinhardt, die ehrgeizigsten Pläne hegend; nach dem Krieg will sie, ehr=

geiziger und umfassender denn je, die Dichtung der ganzen Welt in sich aufnehmen. Die deutschen Chansons führt sie noch immer unter ihren Büchern, als eins der ältesten und eins der erfolgreichsten.

Der Vater dieses jetzt so mächtigen und stolzen Verlages ist Otto Julius Bierbaum, ein Altersgenosse von Otto Erich Hartleben, Ernst von Wolzogen, Max Halbe. Ihm gelang manches hübsche und lockere Lied und manche leichte Erzählung, er trat auch als Meister der Vortragskunst gern auf. Sein Ehrgeiz waren aber nicht die inneren, sondern die äußeren Erfolge. Gelegentlich für große kaufmännische Firmen werbende Aufsätze zu schreiben und sich in künstlerischer Propaganda zu versuchen, das war ihm nicht genug: er hielt nach reicheren und dauerhafteren Gönnern Umschau. Nach manchen gescheiterten Versuchen gelang es; sein Gönner wurde der junge Alfred Walter Heymel.

Kaum ein Jüngling hat sich so begeistert, mit solcher stürmischen Hingabe in die Arme seiner Zeit geworfen. Keiner hat auch so ritterlich gelebt und ist so ritterlich gefallen wie dieser reiche und frohe Erbe. Die kurze Zeit seines Lebens genoß er mit vollen Zügen. Jedes neue Talent nahm er jubelnd, leicht entflammt, in Empfang. Überall und unermüdlich wußte er für immer neue Pläne und Ziele Menschen zu interessieren, unruhig, übermütig, hinreißend und unerschöpflich an lustigen Einfällen, wenn er wollte, die Seele im Kreise der Seinen. Keiner konnte helfen, für andere leidenschaftlich sich verzehren, zu Größeren bewundernder aufblicken als er, keiner auch sich für andere so freuen. Manchmal trieb er es den Seinen zu bunt, quälte die Nächsten gern, griff in seinem Urteil fehl, und stürmte von Enttäuschung zu Enttäuschung. Oder auch er war in seinen Abenteuern und Unbeständigkeiten gar zu unwählerisch. Manche haben ihm auch seine Hilfe übel gelohnt, durch Undankbarkeit und schwere Indiskretionen, z. B. gerade Otto Julius Bierbaum. Andre blieben ihm treu; mit ihm war die beste Freude seiner Freunde dahin; man möchte manchmal glauben, der Impuls ihres Lebens und ihr froher Glaube an sich selbst. Von schwerster Krankheit notdürftig genesen, stürzte sich Heymel im August 1914 in den Krieg. Schon in den ersten Monaten wurde er verwundet und starb nach langem Siechtum. Er war ein glühender Patriot, ein tollkühner Reiter, ein Enthusiast für unsre Kolonien, für unsern großen Handel und seine weltumspannenden Unternehmungen. An die Herrlichkeit des neuen Reiches hat er geglaubt und auf sie gehofft wie wenige, mit der ganzen flackernden Inbrunst seiner Seele. Halb Ritter und Abenteurer, halb Mäzen, Unternehmer und Patrizier, vaterländisch und modern, und doch ganz unkompliziert und so jung — eine echte deutsche romantische Lyrik tauchte in Heymels Wesen und in seinem Schicksal wieder auf. Sie hob sich merkwürdig genug von unsrer

Gegenwart ab, ganz anders z. B. als die Natur des mit Heymel nicht unverwandten Liliencron. Heymels Verse sind, wohl mit Recht, vergessen. Zu höherem, als zu hübschen Nachbildungen führte seine Muse ihn nicht. Seine Briefe waren viel temperamentvoller und unmittelbarer, seine Schlachtschilderungen packend und anschaulich, noch ganz unter dem Bann und der Wucht der neuen Erlebnisse, deren Grauen und Größe sie aufatmend kündeten. Sonst ist seine Hinterlassenschaft viel literarischer, kultivierter und bibliophiler als er selbst war. Sein Name wird mit schönen neuen Büchern, Ausgaben und Drucken noch lange ehrenvoll verbunden bleiben. Die Dichter, die er vor allem liebte, waren Rudolf Alexander Schröder, Rudolf Borchardt, Rainer Maria Rilke und Hugo von Hofmannsthal.

2

Die Freunde Heymels haben gern Rudolf Alexander Schröder und Rudolf Borchardt gegen Stefan George ausgespielt und diesen König zu entthronen versucht, ohne großen Erfolg. Rudolf Alexander Schröder ist ausgezeichnet durch ein ungewöhnlich feines und gebildetes Stilempfinden, durch eine seltene Eleganz der Form und durch einen verwöhnten Geschmack, auch durch eine überraschend weite Empfänglichkeit: ein Bremer Patriziersohn, schon etwas überzüchtet und ohne die tiefere originale Frische. Denn Möbel entwerfen und Gardinen zeichnen und der verwöhntesten Frau ihre Zimmer so verlockend und so reich und spielerisch einrichten, daß sogar ihr Raffinement und ihre Phantasie sich verwundern, außerdem seine Kunst in der geschmackvollen Abtönung etwa der eigenen Krawatten zu den gleichzeitig getragnen seidnen Socken aufbieten und drittens Shakespeare und Homer übersetzen und schließlich Deutschland mit Sonaten, Ottaverimen, Blankversen, Elegien, Episteln, Gedichten ohne Zahl beschenken — der Generalnenner dieser Bemühungen bleibt doch Snobismus. Wie immer geläutert er sei, wieviel Geist und Kultur er auch atme, er unterscheidet sich nur dem Grade, nicht der Art nach von ungehemmteren Snobismen. Erst der Krieg hat ihn aufgezehrt: während seines Verlaufes dichtete Schröder Gedichte und Weisen von einer volkstümlichen Schlichtheit und Wehmut, wie sie zur Zeit der reinsten Romantik inniger nicht erklangen. Schröders Homerübersetzung, seine Odyssee, gilt als sein Meisterwerk. Man wird in diesem neuen Homer keinen geschmacklosen Vers finden, die Übersetzung überragt unbedingt andere gleichzeitige. Die Verse sind weich und flüssig und strömen schön und anmutig an uns vorüber; üppig und leicht, als sei es ein verschwenderisches Spiel, entgleitend dem sangesfrohen Mund eines wohlgebildeten Poeten. Aber das Werk, an dem nach

dem Ausspruch eines unsrer philologischen Meister, Jahrhunderte gebaut und geschmückt und angebaut haben wie an einem großen Dom, seine ganze verzehrende Sehnsucht und die unendliche Mühsal seiner Abenteuer und seine mächtigen und zauberhaften Wunder und die so oft herb und wehmütig gezeichneten Konturen seiner Menschen: die Übersetzung von Heinrich Voß mit ihrer biedern Nüchternheit und Treue läßt diese Kunst ahnen, die von Rudolf Alexander Schröder nicht.

Eins hat R. A. Schröder nie versucht: er ist nie als Ankläger und Bußredner vor sein Volk getreten. Dies Pathos lag ihm ganz fern. Rudolf Borchardt hat sich als Warner und Prophet gern hören lassen, besonders im Anfang des Krieges. Er hat auch der Politik, der Bildung, dem Geist der Zeit ins Gewissen geredet. Nicht ohne tiefere und schlagende Einsichten; in der äußeren Politik war es ja auch nicht so schwer, die Fehler leitender Kreise anzunageln. Von den Gebrechen unsres Geistes und unsrer Bildung vor und nach 1914 hat Borchardt Manches ein wenig eher und klarer erkannt als Andere. Die Wirksamkeit seines Auftretens erklärt sich aber kaum aus dem Gehalt seiner Aussprüche. Die Gewandung seiner Schriften und Vorträge ist ihr berückender Zauber. Ihnen sitzt die Ausdrucksweise, sei es der biblischen Propheten, sei es der griechischen und römischen Autoren, sei es der englischen Staatsmänner immer wie angegossen. Die Leser und Hörer, manchmal wohl auch der Autor selbst, wissen nicht, was daran die Bibel oder das klassische Altertum oder die englische Staatskunst und was Rudolf Borchardt ist. Dies Hin und Herschillern wurde für verführbare Gemüter — und ihre Zahl nimmt ja in unsern Tagen dauernd zu; je weiter die sogenannte Kritik ihre Kreise ausbreitet, um so unaufhaltsamer wächst die Kritiklosigkeit — zu einem faszinierenden Reize, dem sie sich allzugern ergeben. Wer in diesen Bereichen länger verweilt, erkennt einen blendenden Schauspieler des Geistes mit der zügellosen Begierde zu wirken und mit einer virtuosen Schmiegsamkeit des Pathos, dies letzte aber ist keine deutsche Eigenschaft. Alle monumentalen Hüllen umschließen keinen festen Kern. Das Stetige in der ruhelosen Unstete dieses Rhetors war eben die Kunst und der Zwang, in immer neuen Gewändern zu glänzen: eine Demagogie, die, wir wissen es schon, unsre Zeit zu fordern scheint. Bei Rudolf Borchardt hat sie sich aus einem künstlerischen und philologischen Stilempfinden erzeugt. Auch er kommt vom klassischen Altertum. Aber dessen Kultur, die Friedrich Nietzsche und Stefan George ihr höheres Selbst zeigte, führte ihn andere Wege. Stellt man Borchardt gegen Nietzsche, so wird der Unterschied zwischen tragischem und pseudotragischem Pathos sofort sichtbar. Die Gegenüberstellung von Borchard und George zeigt den Unterschied der

Rhetorik, die um der Wirkung willen lebt, von der Wortkunst als lebendiger und schöpferischer Kraft. Gabriele d'Annunzio steht Borchardt viel näher als die beiden deutschen Großen. Die Kraft und Zähigkeit des Handelns, die der Italiener im Krieg entwickelte, waren dem Deutschen nicht gegeben. Dafür hat d'Annunzio nicht dichten und übersetzen können wie Borchardt in seinen besten Stunden. Auch er hat sich an die Größten gewagt, an Plato, an Tacitus, an Dante. Bisweilen verschwindet in diesen Übertragungen der Übertragende ganz, der Übertragene selbst im ganzen Glanz seiner Größe scheint aufzuerstehen, seine Seele freilich ist fortgeflogen und eine andere in ihn nicht eingekehrt. Die unerhörte, man möchte manchmal sagen, vermessene Begabung und das unvergleichliche formale Können, das wir in unsrer Gegenwart öfter beobachten, verbunden mit einer rastlosen und doch leeren geschäftigen Übereilung — auch auf dies Verhängnis der Zeit stoßen wir nicht zum ersten Mal — dies Beieinander zeigt uns Rudolf Borchardts Kunst und Rhetorik in einer neuen betäubenden und betörenden Mischung. Er wird, wenn sie ihn studieren, späteren Generationen nicht wenig von der falschen Pracht und dem tiefen Verfall unsrer Tage verraten.

Wir möchten behaupten, daß in Rudolf Alexander Schröder der Sinn für die spielerische Grazie der Form, in Rudolf Borchardt der Sinn für Rhetorik die ursprüngliche Gabe war, aus der sich ihre Leistungen entfalteten. Einen Meister der Lyrik möchten wir den einen ebensowenig nennen wie den andern. Man lese nun die folgenden Äußerungen.

„Mit Versen ist so wenig getan, wenn man sie früh schreibt. Man sollte warten damit und Sinn und Süßigkeit sammeln ein ganzes Leben lang und ein langes womöglich, und dann, ganz zum Schluß, vielleicht könnte man dann zehn Zeilen schreiben, die gut sind. Denn Verse sind nicht, wie die Leute meinen, Gefühle (die hat man früh genug), — es sind Erfahrungen. Um eines Verses willen muß man viele Städte sehen, Menschen und Dinge, man muß die Tiere kennen, man muß fühlen wie die Vögel fliegen, und die Gebärde wissen, mit welcher die kleinen Blumen sich auftun am Morgen. Man muß zurückdenken können an Wege in unbekannten Gegenden, an unerwartete Begegnungen und an Abschiede, die man lange kommen sah, — an Kindheitstage, die noch unaufgeklärt sind, an die Eltern, die man kränken mußte, wenn sie einem eine Freude brachten und man begriff sie nicht (es war eine Freude für einen anderen —), an Kinderkrankheiten, die so seltsam anheben mit so vielen tiefen und schweren Verwandlungen, an Tage in stillen, verhaltenen Stuben und an Morgen am Meer, an das Meer überhaupt, an Meere, an

Reisenächte, die hoch dahinrauschten und mit allen Sternen flogen, — und es ist noch nicht genug, wenn man an alles das denken darf. Man muß Erinnerungen haben an viele Liebesnächte, von denen keine der andern glich, an Schreie von Kreißenden und an leichte, weiße, schlafende Wöchnerinnen, die sich schließen. Aber auch bei Sterbenden muß man gewesen sein, muß bei Toten gesessen haben in der Stube mit dem offenen Fenster und den stoßweisen Geräuschen. Und es genügt auch noch nicht, daß man Erinnerungen hat. Man muß sie vergessen können, wenn es viele sind, und man muß die große Geduld haben, zu warten, daß sie wiederkommen. Denn die Erinnerungen selbst sind es noch nicht. Erst wenn sie Blut werden in uns, Blick und Gebärde, namenlos und nicht mehr zu unterscheiden von uns selbst, erst dann kann es geschehen, daß in einer sehr seltenen Stunde das erste Wort eines Verses aufsteht in ihrer Mitte und aus ihnen ausgeht."

Diese Sätze sind einem Buche von Rainer Maria Rilke entnommen, den Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, und sind ziemlich bekannt geworden.

Aus ihnen geht vorvor, daß für Rilke das ganze Dasein im Vers aufgefangen und in den Vers eingegangen sein muß, wenn es seinen letzten und ewigen Wert offenbaren soll. Das Gebilde aus Versen, das Gedicht, ist die Quintessenz alles Geschehens. Dieser Dichter existiert nur, um dichten zu können, er ist Lyriker in einem engen und strengen Sinn wie in der Geschichte der deutschen Lyrik wenige: allerdings, er gehört ganz und gar in unsre Zeit.

Bei Maeterlinck und bei Strindberg hörten wir zum erstenmal, wie sehr die Zartheit der Empfindungen in der neuen Dichtung sich gesteigert hat und wie man gerade jene Gefühle aufzufassen und zu bestimmen suchte, die vom Unbewußten ins Bewußte auftauchen und wieder verschwinden, jene halb verklingenden, geheimnisvollen, plötzlich entscheidenden Erinnerungen an Erlebnisse der Kindheit, an Eindrücke, Erfahrungen, Gesichte, die wir längst vergessen wähnten, oder die wir gar nicht verstanden und beachteten, als sie wirklich da waren. Wer diesem halbdunklen Vorleben nachgeht, das in so vielen offenbaren und verborgenen Wendungen in unser Leben bestimmend eingreift, vor dessen überraschtem, seltsam erhelltem Blick verwandelt sich das Gewebe unsres Schicksals und unsres Wachstums in tausendfach Versponnenes. Das ganze Kunstwerk unsres Seins wird ein überreicher und überzarter, wunderbar verschlungener Organismus. Die Sinne schärfen sich auch für alles Leise, Schwache, kaum Merkbare; mit der empfindlichen Reizbarkeit des Kranken nimmt man die Welt in sich auf. Grade die widrigen Eindrücke verstärken sich. Man glaubt gar zu oft, leicht versteckte Feindseligkeit zu spüren oder lauernde und

verfolgende Beobachtung durch Andere. Die Gleichgültigkeit, der Mangel an Verständnis, den wir bei weniger fein Organisierten finden, ihr mechanisches Denken und Handeln beleidigen uns. Mit einer schmerzlichen Wollust, gegen die wir uns aufraffen, und die doch stärker bleibt, als wir selbst, versenken wir uns in alle Symptome unsrer Krankheit, unsrer Menschenscheu, schwelgen in allen ekelerregenden und häßlichen Wahrnehmungen. Diesen aber sind wir ausgeliefert wie bösen Träumen, die uns anfallen, sich an uns festklammern, und uns nicht loslassen. Als Rettung bleibt die Flucht in die Vergangenheit, am liebsten in eine Vergangenheit recht weit entfernt von der Gegenwart, in die phantastische, zarte, wehmütige, von tausend süßen und bangen Hoffnungen geschwellte Zeit der Kinderjahre.

Das Krankheitsbild, das wir hier nachzeichnen, sind Wahrnehmungen und Gefühle, die Rilke in seinem Malte Laurids Brigge mit peinlicher Sorgfalt ausgebreitet hat; wie es scheint, als eine Erholung und Erleichterung. Denn die Kunst zwingt diesen Lyriker immer von Neuem, seine Empfänglichkeit zu steigern, die Organe für die tausend Verwebungen und Beziehungen des Seins, die fühlbaren und die kaum fühlbaren weit zu öffnen und alle diese mühsam erlauschten und ersehenen Eindrücke zu verdichten und wieder zu verdichten, bis die tausend Strahlen in einen großen heißen Strahl zusammenfließen, bis sie ein Gedicht werden; starke und geläuterte, endlich in die Form geschmolzene und geprägte Kunst.

Die weite und überzarte Empfänglichkeit Rilkes ist offen eigentlich nur für die Qualen und Gesichte des künstlerischen Menschen seinesgleichen, verschlossen gegen die ganze Welt der Andern. So christlich Rilke in seinen Anfängen scheint, das christliche Mitleid und die große schöpferische christliche Liebe waren ihm nicht gegeben. Ganz artistisch ist diese Empfänglichkeit allerdings nicht, Rilke fühlt in sich auch alles zarte Regen und Weben der Natur, das Erwachen und Aufblühen und Entschlafen und Verwelken der Blumen, er fühlt den Schöpfer, der dies ganze Leben gestaltet und sich in ihm verbirgt, so daß er grade dann offenbar wird, wenn wir unsre eigenste Bestimmung zu erfüllen scheinen. Eben dies Mitgefühl, dem Gefühl der alten Mystik nicht unverwandt, verklärt besonders Rilkes frühe Verse, seinen frommen und schwärmerischen, kindlichen und einfältigen Marienkult und sein Stundenbuch, vielleicht seine reifste Gabe.

In diesen Gedichten ist noch nicht wie im Brigge die Kindheit die letzte Zuflucht; die Erlösung ist Gott. Im unentwirrbaren und zerstörerischen Durcheinander der Gegenwart haben wir unser eignes Leben und unsern eignen Tod verloren. Ein Mensch sieht aus wie der andre und einer wird wie der andre

zu Grab getragen. Streifen wir unser Äußeres ab, gewinnen wir unser Inneres zurück, so sind wir zugleich Selbst und Gott; wir haben unsre älteste Heimat und den Grund unsres Seins gewonnen.

Die beiden Triebe, der empfindliche, verschwebende und der gestaltende, zusammendrängende führen in Rilkes Kunst einen fortgesetzten Kampf. Am Ende blieb die gestaltende und bändigende Kraft die stärkere, freilich nicht, ohne vom Menschentum des Dichters schwere Opfer zu verlangen, zugunsten eines immer sich verengenden Artistentums. Rilke hat sich immer entschiedener von der Natur zur Kunst und von der Kunst zum einzelnen Kunstwerk gewandt, um sich in seine seltsamen Beziehungen und Regungen hineinzufühlen. Die Plastik von Auguste Rodin und die immer auf der Lauer liegende Beobachtung des großen Meisters und Freundes taten es ihm an, wie jener wollte er aus tausend Eindrücken und Bewegungen die wesentlichen herausheben. Dabei zogen das Entlegene, Fremdländische, alle Magie in den Erscheinungen den Dichter stärker und stärker zu sich. Ihm war es kein Segen, daß ihn sein Schicksal nach Frankreich, zu den großen Künstlern und Verkünstlern des Wortes führte und zu den Priestern der dunklen Mächte. Grade Leiblichkeit fehlt seinen letzten Gedichten, sie vermengen Physik und Metaphysik, sie zeigen Einzelheiten, aber nicht das Ganze. Erlesener Prunk und tiefsinnige Deutung sind kein Trost für das verlorene kindliche und gläubige Selbst, die romanische Formenstrenge warf diesen weichen Halbslaven aus seiner Bahn. Auch im Gefüge der Worte, in den Betonungen, in der Führung der Verse über die Sätze, in der Wahl des Ausdrucks wird Rilke von einem Gedichtband zum andern immer virtuoser, bewußter und kühner. Eine Überkultur der Kunst zeigt sich bei ihm an, selten in Deutschland und verführerisch in ihrer oft überlegenen und blendenden Beherrschung der Form, in ihrer leichten, eleganten und knappen Sicherheit. Aber schließlich steigt sie doch ins Leere. Eine kühle, verwunderte Bewunderung sieht ihr nach und läßt sie getrost in ihren Höhen verdunsten. Nicht ohne Bekümmerung, denn auch in den letzten kunstvollen Versen schwingt noch die zarte, hingebende Beobachtung mit, die uns die schönste Gabe dieses Poeten schien, die so leidenschaftlich jedem Vorgang bis in seine feinsten Verspältelungen folgt, und gerade den für unser ungeübtes Auge unscheinbarsten und alltäglichsten, bis plötzlich die Manifestationen des Ewigen und Unergründlichen vor uns stehen. Rilke ist zu früh an der Grenze angelangt, an der es kein Weiter gibt. Seine Entwicklung ist ohnehin sonderbar genug: in seinen ersten Versen ist er von der seltsamsten Unselbständigkeit und von einem fast krankhaften Anlehnungsbedürfnis, seine Gedichte sind noch ganz konventionell. Eben infolge dieses Mangels an Halt wechselten die Griffe dieser Kunst so stark.

Wie sehr unterscheidet sich Rilkes Werden doch von dem Werden Stefan Georges! Dieser hat vom Wort aus viele Sphären der künstlerischen und geistigen Reiche erobert, er hat Gott in der Schönheit des Leibes sichtbar gemacht und ihn der Zeit, scheltend und mahnend, gezeigt. Rilke hat sich aufgegeben, um Gott in der Natur zu erfassen — dann hat er sich verloren. Er begann mit der Verkündung einer neuen überschwenglichen Hingabe an das All, am Ende zeigt er, in erlesenster Fassung, vom All die sonderbaren und krausen Linien und Netze, in denen die Phantasie des Künstlers träumt und spielt und grübelt. Er war nicht stark genug, eine Welt zu umfassen, einer Welt zu gebieten. Ihr allzu vielfältiges lautes und lärmendes Gewirre betäubte und lähmte ihn. Die brodelnden Dünste der Zeit umwölkten und verbargen seinen Gott. Leidend an der Zeit, leidend an der allzu reizbaren Seele flüchtete er in das weltentrückte Asyl der Kunst und der Kindheit. Dort hat er sich sein Haus gebaut, mit verwöhnter Hand. In einer Zeit der Verwilderung weilt man in solchen Räumen gern, um von ihnen auf die Welt zu blicken. In verlockenden Bildern voll verliebter und geistreicher Anmut und rätselhaftem Tiefsinn zieht sie von dort aus an uns vorüber, eine leise, verzückte, verzärtelte Anklage gegen die Welt, die wirklich ist. Eine andere, an lärmenden Dissonanzen nicht so reiche Zeit, hätte wahrscheinlich die tiefe und fromme Mystik in Rilkes Kunst reicher und beglückender entwickelt.

Wir lassen einige Proben aus Rilkes Gedichten folgen, als Zeugen für unsre Auffassung von seiner Kunst und als künstlerische Erholung nach etwas langen theoretischen Auseinandersetzungen.

1

Wenn die Uhren so nah
wie im eigenen Herzen schlagen,
und die Dinge mit zagen
Stimmen sich fragen:
Bist du da? —:

Dann bin ich nicht der, der am Morgen erwacht,
einen Namen schenkt mir die Nacht,
den keiner, den ich am Tage sprach,
ohne tiefes Fürchten erführe —

Jede Türe
in mir gibt nach . . .

Und da weiß ich, daß nichts vergeht,
keine Geste und kein Gebet
(dazu sind die Dinge zu schwer)
meine ganze Kindheit steht

immer um mich her.
Niemals bin ich allein.
Viele, die vor mir lebten
und fort von mir strebten,
webten
webten
an meinem Sein.

Und da setz ich mich zu dir her
und sage dir leise: ich litt —
hörst du?
Wer weiß, wer
murmelt es mit?

2

Du darfst nicht warten bis Gott zu dir geht
und sagt: Ich bin.
Ein Gott, der seine Stärke eingesteht,
hat keinen Sinn.
Da mußt du wissen, daß dich Gott durchweht
seit Anbeginn,
und wenn dein Herz dir glüht und nichts verrät,
dann schafft er drin.

3

Für dich nur schließen sich die Dichter ein
und sammeln Bilder, rauschende und reiche,
und gehn hinaus und reifen durch Vergleiche
und sind ihr ganzes Leben so allein . . .
Und Maler malen ihre Bilder nur,
damit du unvergänglich die Natur,
die du vergänglich schufst, zurückempfängst:
alles wird ewig. Sieh, das Weib ist längst
in der Madonna Lisa reif wie Wein;
es müßte nie ein Weib mehr sein,
denn Neues bringt kein neues Weib hinzu.
Die, welche bilden, sind wie du.
Sie wollen Ewigkeit. Sie sagen Stein,
sei ewig. Und das heißt: sei dein!

4

Ich will ihn preisen. Wie vor einem Heere
die Hörner gehen, will ich gehn und schrein.
Mein Blut soll lauter rauschen denn die Meere,
mein Wort soll süß sein, daß man sein begehre,
und doch nicht irre machen wie der Wein.

Und in den Frühlingsnächten, wenn nicht viele
geblieben sind um meine Lagerstatt,
dann will ich blühn in meinem Saitenspiele
so leise wie die nördlichen Aprile,
die spät und ängstlich sind um jedes Blatt.

Denn meine Stimme wuchs nach zweien Seiten
und ist ein Duften worden und ein Schrein:
die eine will den Fernen vorbereiten,
die andere muß meiner Einsamkeiten
Gesicht und Seligkeit und Engel sein.

5

Die Städte aber wollen nur das Ihre
und reißen Alles mit in ihren Lauf.
Wie hohles Holz zerbrechen sie die Tiere
und brauchen viele Völker brennend auf.

Und ihre Menschen dienen in Kulturen
und fallen tief aus Gleichgewicht und Maß,
und nennen Fortschritt ihre Schneckenspuren
und fahren rascher, wo sie langsam fuhren,
und fühlen sich und funkeln wie die Huren
und lärmen bunter mit Metall und Glas.
Es ist als ob ein Trug sie täglich äffte,
sie können gar nicht mehr sie selber sein;
das Geld wächst an, hat alle ihre Kräfte
und ist wie Ostwind groß, und sie sind klein
und ausgehöhlt und warten, daß der Wein
und alles Gift der Tier- und Menschensäfte
sie reize zu vergänglichem Geschäfte.

6

Gesang der Frauen an den Dichter

Sieh, wie sich alles auftut: so sind wir;
denn wir sind nichts als solche Seligkeit.
Was Blut und dunkel war in einem Tier,
das wuchs in uns zur Seele an und schreit

als Seele weiter. Und es schreit nach dir.
Du freilich nimmst es nur in dein Gesicht,
als sei es Landschaft: sanft und ohne Gier.
Und darum meinen wir, du bist es nicht,

nach dem es schreit. Und doch, du bist nicht der,
an den wir uns ganz ohne Rest verlören?
Und werden wir in irgendeinem *mehr*?

Mit uns geht das Unendliche v o r b e i.
Du aber sei, du Mund, daß wir es hören,
du aber, du Uns-sagender: du sei.

7

Das Karoussel

(Jardin du Luxembourg)

Mit einem Dach und seinem Schatten dreht
sich eine kleine Weile der Bestand
von bunten Pferden, alle aus dem Land,
das lange zögert, eh es untergeht.
Zwar manche sind an Wagen angespannt,
Doch haben alle Mut in ihren Mienen;
ein böser roter Löwe geht mit ihnen
und dann und wann ein weißer Elefant.

Sogar ein Hirsch ist da, ganz wie im Wald,
nur daß er einen Sattel trägt und drüber
ein kleines blaues Mädchen aufgeschnallt.

Und auf dem Löwen reitet weiß ein Junge
und hält sich mit der kleinen heißen Hand,
dieweil der Löwe Zähne zeigt und Zunge.

Und dann und wann ein weißer Elefant.

Und auf den Pferden kommen sie vorüber,
auch Mädchen, helle, diesem Pferdesprunge
fast schon entwachsen; mitten in dem Schwunge
schauen sie auf, irgendwohin, herüber —

Und dann und wann ein weißer Elefant.

Und das geht hin und eilt sich, daß es endet,
und kreist und dreht sich nur und hat kein Ziel.
Ein Rot, ein Grün, ein Grau vorbeigesendet,
ein kleines kaum begonnenes Profil
und manchesmal ein Lächeln, hergewendet,
ein seliges, das blendet und verschwendet
an dieses atemlose blinde Spiel.

8

Spanische Tänzerin

Wie in der Hand ein Schwefelzündholz, weiß,
eh es zur Flamme kommt, nach allen Seiten
zuckende Zungen streckt —: beginnt im Kreis
naher Beschauer hastig, hell und heiß
ihr runder Tanz sich zuckend auszubreiten.

Und plötzlich ist er Flamme ganz und gar.

Mit ihrem Blick entzündet sie ihr Haar
und dreht auf einmal mit gewagter Kunst
ihr ganzes Kleid in dieser Feuersbrunst,
aus welcher sich, wie Schlangen, die erschrecken,
die nackten Arme weich und klappernd strecken.

Und dann: als würde ihr das Feuer knapp,
nimmt sie es ganz zusammen und wirft es ab
sehr herrisch, mit hochmütiger Gebärde
und schaut: da liegt es rasend auf der Erde
und flammt noch immer und ergibt sich nicht —
doch sieghaft, sicher und mit einem süßen
grüßenden Lächeln hebt sie ihr Gesicht
und stampft es aus mit kleinen festen Füßen.

9

Die Flamingos

(Paris, Jardin des Plantes)

In Spiegelbildern wie von Fragonard
ist doch von ihrem Weiß und ihrer Röte
nicht mehr gegeben, als dir einer böte,
wenn er von seiner Freundin sagt: sie war

noch sanft vom Schlaf. Dann steigen sie ins Grüne
und stehn, auf rosa Stielen leicht gedreht
beisammen, blühend, wie in einem Beet,
verführen sie verführender als Phryne

sich selber; bis sie ihres Auges Bleiche
hinhalsend bergen in der eigenen Weiche,
in welcher Schwarz und Fruchtrot sich versteckt.

Auf einmal kreischt ein Neid durch die Voliere;
sie aber haben sich erstaunt gestreckt
und schreiten einzeln ins Imaginäre.

10

Der Ball

Du Runder, der das Warme aus zwei Händen
im Fliegen oben fortgibt, sorglos wie
sein Eigenes; was in den Gegenständen
nicht bleiben kann, zu unbeschwert für sie,

zu wenig Ding und doch noch Ding genug,
um nicht aus allem draußen Aufgereihten
unsichtbar plötzlich in uns einzugleiten:
der glitt in dich, du zwischen Fall und Flug

noch unentschlossener, der, wenn er steigt,
als hätte er ihn mit hinaufgehoben,
den Wurf entführt und freiläßt —, und sich neigt
und einhält und den Spielenden von oben
auf einmal eine neue Stelle zeigt,
sie ordnend wie zu einer Tanzfigur,

und dann, erwartet und erwünscht von allen,
rasch, einfach, kunstlos, ganz Natur,
dem Becher hohler Hände zuzufallen.

3

Die Gabe, sich zu verlieren, in der Natur, in der Kunst, die Sucht, dem Empfinden der andern Geschöpfe und dem geheimnisvollen lebendigen und doch erstarrten Dasein des Kunstwerks bis in seine feinsten Schwingungen nachzuspüren, das mag Manchen in den Gedichten Rilkes überrascht und ihm die bange Frage auf die Lippen gedrängt haben: war denn eine Entselbstung des Künstlers bis zu diesem Grade in früheren Zeiten möglich? Muß einer weiteren Aufhebung des Künstlers am Ende nicht eine Aufhebung der Kunst folgen? Liegt in dieser Art von Kunst nicht eine verhängnisvolle Mischung von Religion und Mystik hier, von einem Artistentum dort, die, wenn man sie sich gesteigert oder verbreitert denkt, ebenfalls zur Zersetzung zuerst der Kunst und danach auch der Religion führen würde?

Entwicklungen wie diese sind eine Nachwirkung des 19. Jahrhunderts, seinem unersättlichen Bemühen, die ganze Wirklichkeit und die ganze Geschichte vor uns auszubreiten. Alle unsre Überlieferungen und das Reich der Kunst wuchsen dadurch ins Unermeßliche, den Einzelnen mußten sie demütigen, ja aufheben, besonders die weichen und sehnsüchtigen Naturen. Für diese mußte es auch eine unwiderstehliche Verlockung sein, wenn die überwältigenden Schätze sie nicht erdrücken sollten, in den neuen Welten auf wunderbare, entlegene, nur ihnen gehörende Inseln zu flüchten, um dort ihre schönheitsdurstigen Seelen zu erquicken.

Eine andre Art der Entselbstung oder der Selbstentfremdung zeigt Hugo von Hofmannsthal, leidenschaftlicher umstritten als Rilke, in einer viel heftigeren, rastloseren, unaufhörlichen Aktivität sich auswirkend, darum auch von viel stärkerem Eindruck auf seine Umwelt und auf die jüngeren Generationen.

Der junge Hofmannsthal war selbst ein Wunder. In der Zeit der starken Kämpfe um den Naturalismus, um 1894 etwa, erschienen seine ersten Verse, Dichtungen eines 17- und 18jährigen, Verse von seltenem Glanz und Schmelz,

von einer reifen und alten Schönheit und von einer tiefen und zugleich spielerischen Entsagung. Derlei war vorher einem Dichter in so zartem Alter kaum je gelungen, unsre Jüngsten haben uns nun freilich auch an solche Frühreife gewöhnt. Wie kindlich und unbeholfen, wie mühselig erscheinen im Vergleich mit diesen Versen die Verse des 18-jährigen Goethe. — Doch ohne Goethes Gedichte, ohne seinen Faust, ohne Grillparzer, ohne die italienische Renaissance, ohne Arnold Böcklin hätte Hofmannsthal keinen Vers dichten können. Daß auf deutschem Sprachgebiet in derselben Zeit zugleich die roheste und die reifste Kunst auftrat, daß man mühselig nach einer Verjüngung und nach neuen Fundamenten für die Lyrik suchte und dicht daneben mühelos eine junge Hand die goldnen Früchte der Reife pflückte, das Nebeneinander von Theorie, Naturalismus, wildwachsenen volkstümlichen Versen, gärenden und zerrissenen Kundgebungen einer nach Licht und Form drängenden Masse, leidenschaftlichem Eifer nach strenger Schönheit, und leichtem, süßen und betörendem Glanz — das ist doch wieder ein Phänomen, das wohl nur der deutschen Lyrik vorbehalten bleibt, und auch ihr nur nach langem starren Schlaf und in Jahren wilder, aufrührerischer Sehnsucht.

Man höre nur noch einmal die Eingangsverse aus Hofmannsthals Tor und Tod:

> Die letzten Berge liegen nun im Glanz,
> In feuchtem Schmelz durchsonnter Luft gewandet.
> Es schwebt ein Alabasterwolkenkranz
> Zuhöchst, mit grauen Schatten, goldumrandet!
> So malen Meister von den frühen Tagen
> Die Wolken, welche die Madonna tragen. . . .
> Wie nah sind meiner Sehnsucht die gerückt,
> Die dort auf weiten Halden einsam wohnen
> Und denen Güter, mit der Hand gepflückt,
> Die gute Mattigkeit der Glieder lohnen.
> Der wundervolle, wilde Morgenwind,
> Der nackten Fußes läuft im Haideduft,
> Der weckt sie auf, die wilden Bienen sind
> Um sie und Gottes helle heiße Luft.

Hätte das Schicksal diesen Dichter als Zwanzigjährigen abberufen, welche Glorie hätte ihn umkleidet, welchen verklärenden Glanz hätten seine Dichtungen über die Dichtung der Jungen geworfen!

Den ersten Versen Hofmannsthals ließ sich anmerken, daß ihr größter Zauber nicht die Persönlichkeit des Dichters war, sondern eine selten frühreife Gabe Schönheit zu empfinden, farbig zu sehen, die Wunder des Klanges schwelgerisch

auszukosten und wiederzugeben und die Stile in ihren Besonderheiten zu erkennen und nachzubilden. Ob der Siebzehnjährige aus der Alkestis des Euripides übersetzt, ob er die wehmütige Schönheit eines Rokokoparkes mit wenigen verliebten Strichen hinmalt oder ob er den wunderbaren Himmel der späten Kunst Tizians aufglühen läßt, wie er in reifem Gold sich verklärend über die Erde wölbt; niemals verfehlt er die Konturen. In diesen Schönheiten allen war weniger Klang als Widerklang, ein durstiges Empfangen und eine unstillbare Sucht nach neuen Kostbarkeiten und nach immer erleseneren Genüssen, zugleich die tiefe Erkenntnis, daß dies ganze Schwelgen die Ruhe und das eigentliche Leben nicht finden kann. Sie häuft Abenteuer auf Abenteuer, ist gierig nach Abwechslung; um einer liederlich geschminkten Maske willen wirft sie eine edle Seele fort, der wahre Trank des Lebens, der wahre Schmerz und das wahre Glück bleiben ihr versagt. Eine endlose Reihe vorüberziehender Bilder, das ist ihr Dasein; doch die Kraft, die Bilder zu beherrschen, bringt sie nicht auf. Die Natur scheint ihr nur noch Symbol für ihrer Seele Launen. Am Ende erklärt sie das eigne Selbst für etwas Imaginäres. In einem tiefen und schönen Aufsatz über Hofmannsthal hat Gundolf an diese Aussprüche des Dichters erinnert: „Wir besitzen unser Selbst nicht, von Außen weht's uns an" und „Unser Selbst ist eine Metapher" und „Meine Menschen sind nichts als das Lakmuspapier, das blau und rot reagiert."

Die Klage um das verlorene Leben, um das Verhängnis und um die Unbeständigkeit des Genusses tönt durch manche Dichtungen Hofmannsthals. Bewegt, fast erschütternd klingt sie in seinen frühen Dramen, etwas abgespielt in den späteren. Daß sich diese Dramen immer unter der gleichen Melodie bewegen, mögen sie nun „Gestern", „Der Tor und der Tod", „Der Abenteurer und die Sängerin", „Christinens Heimkehr", „Jedermann" heißen, das muß ermüden. Dabei ersetzt alles virtuose Können der späteren Werke nicht den melancholischen weichen Reiz der jugendlichen Bekenntnisse.

Der Entwicklungsmöglichkeiten einer Persönlichkeit vom Schlage Hofmannsthals sind manche. Die erwünschteste war, daß eine so reiche, verschwenderische Begabung sich in strenge Zucht nahm, der goldnen Fülle das strenge Maß gab, die flackernde Unruhe zum Verweilen, zur Besinnung, zur Einkehr zwang. Dann hätte ihm die Stetigkeit auch das Selbst aus der dunklen Tiefe ins Licht geholt: der Kampf aber zwischen Selbst und Unselbst, zwischen beharrendem und entgleitenden Wesen hätte den Dramen ihre Seele gegeben. Auf diesen rechten Weg wollte George, der mit bewundernder und besorgter Liebe auf den Jüngeren sah, Hofmannsthal bringen, doch dieser ging ihn nicht. Andere Mächte in ihm wirkten stärker: der Drang nach Genuß, nach Beifall,

nach Anerkennung, die Sucht, sich überall zu zeigen, überall gehört zu werden. In allen Feldern der Kunst und der Dichtung wollte dieser Poet sich tummeln, als Vorredner für jede neue literarische Unternehmung auftreten: ein geistreicher Unterhalter Deutschlands, ja der deutsche Conferenzier Europas, der Mentor in allen Angelegenheiten des feinen Geschmacks. Ihn zogen die Weichheit und der lässige und verführerische Zauber der Wiener Luft mit sich, und auch die Skepsis des überreifen alten Judentums, die so gern und so lüstern zersetzt und auflöst; die aufdringliche Betriebsamkeit der gleichen Rasse wirkte wohl auch mit. Man hatte diesen Poeten zu früh umjubelt und verhätschelt; die jüdische Presse Wiens hatte ihn als einen der Ihren natürlich auch entsprechend gefeiert, als einen der kommenden Fürsten der deutschen Dichtung. Die rasende Unruhe der Zeit, die viel Stärkere von ihrem Selbst riß, mußte Hofmannsthal erst recht hierhin und dorthin werfen. Bei ihm darf man wie bei Gerhart Hauptmann glauben, daß ein strengeres und einfältigeres Zeitalter ihn zu einem ruhigeren Dichter, zu liebevollerem Besinnen geführt hätten.

Diesen geborenen Lyriker trieb es nur zum Drama, weil das Drama doch die wirksamste Form der Dichtung bleibt. Denn Dramen in echtem Sinn kann der nicht dichten, der nicht zwischen Selbst und Unselbst, zwischen Ich und Welt scheidet; damit fehlt dem Drama ja sein Leben, seine Konflikte und seine Gegensätze. Eben der Schmerz um das Selbst, das sehnsüchtige Nachblicken nach dem Leben, das ihm doch immer entrann, gab den ersten Dichtungen ihren dramatischen Akkord. Im Grunde sind sie lyrische Monologe und Dialoge, von traumhafter Pracht und süß aufschimmernder Wehmut. Auf der Bühne bleiben sie unwirksam; man muß sie sich von einer sehr feinen Vorleserin vorlesen lassen.

Uns scheint von den dramatischen Monologen der ersten Zeit noch immer die Frau im Fenster der Vollendetste. Es ist die Geschichte einer Frau, die Abends auf dem Balkon stehend, ganz trunkene, selige, schwellende Erwartung dem Geliebten entgegenbangt. Wie sie ihm, über die Brüstung sich weit hinüberbeugend, die Strickleiter zuwirft, schlägt jemand hinter ihr den Vorhang zurück: in der Tür steht ihr Mann. Sie muß ihm beichten, dann wird sie von ihm erwürgt. — Wie in die Erwartung die Ahnung von Tod und Ende immer unabwendbarer hineinzittert, wie die Frau in der Beichte die Todesangst überwindet, so daß die Erinnerung an ihr kurzes einziges Glück sie über sich hebt und sie zur Richterin über den macht, der sie zu richten glaubt: das ist ein großartiges Crescendo. Allerdings dreht es sich in gar zu engem Kreis immer um sich selbst, grade der allzubewußte virtuose Reichtum der Abtönung macht eine gewisse seelische Leere doppelt fühlbar.

Die Menschen Hofmannsthals sind hier wie sonst halb lebend und halb puppenhaft. Wir wissen, wie Schnitzler, Wiener und Jude gleich Hofmannsthal, das Leben gern in ein Doppelspiel auflöst und wie er seine Menschen zwischen der wirklichen und der erträumten Existenz hin und her schiebt, so daß sie in einer ungewissen, immer reizvollen, halb beleuchteten und halb dunklen Welt immer vom Schatten ins Licht und vom Licht in den Schatten rücken. Hofmannsthal hatte nicht die Kraft dies Gegenspiel von Sein und Schein, das Schnitzler so geistreich und so bitter variiert, durchzuführen. Aber die Anmut jener Wesen, die Menschen sein wollen und im Grund nur biegsame und geschmeidige Geschöpfe des Dichters sind, tat es auch ihm an. Solche Halbwesen tiefsinnig und übermütig durcheinander zu wirren, die Fäden in immer wechselnden Verschlingungen zu binden und zu lösen, das war freilich eine unwiderstehliche Versuchung. Wenn man die Bilder dieses Auf und Ab lockend gegeneinander stellte, sie in bunter Folge vor dem Beschauer vorübergleiten ließ, sie mit prunkvollen Versen erklärte, und ihre Pracht durch vermessene Phantasie steigerte, während als Begleitung ein Lied vom Tod oder von der großen Vergänglichkeit aufschwebt, so wirkt diese Versuchung vollends wie jener sagenhafte Magnetberg, der alle Schiffe zu sich lockt und ihnen zugleich das Eisen entzieht.

Die Buntheit und der farbige Wechsel, das melodiöse Hin und Her der Motive, das Eintauchen in fremde, seltsame, entlegene Pracht, und ebenso das halbe Schweben und Gleiten zwischen Wachen und Traum, zwischen Gewähren und Entsagen, zwischen Liebe und Spiel; desgleichen das vielfältige Gewirr vieler Menschen — das alles ist ja schon in sich, auch wenn es keinen Komponisten findet, leichte Oper und Singspiel. Eine ganz natürliche Fügung brachte Hofmannsthal und Richard Strauß zusammen. Die Opern, denen ihre künstlerische Gemeinschaft das Leben gab, „Der Rosenkavalier", „Ariadne auf Naxos", „Die Frau ohne Schatten" sind eine der geistvollsten, freilich allzu prunkhaften Bereicherungen des Spielplans unsrer deutschen Oper. Das Wienerische darin, seine heut etwas zu mondäne, bewußte, überladene Anmut, gelang Hofmannsthal besser und besser.

Die lyrischen Monologe haben Hofmannsthal noch einen andern Weg geführt. Er hat, betört durch seinen Hang der Nachempfindung, die lyrischen Monologe zu lyrischen Dramen im großen Stil zu erweitern gesucht, Dramen, die ganz auf die Schilderung, das Anschwellen, das Spannen, das Zerreißen der Gefühle gerichtet sind und deren Bilder eben nur Abbilder des Verlaufs dieser Empfindungen geben und ihr Wesen klären, ihren Eindruck steigern sollen.

Der interessanteste und erfolgreichste Versuch auf diesem Feld ist Hofmannsthals Elektra. Wie den bewunderten Meister seiner frühen Dichtungen, wie Gabriele d'Annunzio trieb es auch diesen Epigonen zu den uralten Freveln des Atridenhauses.

In der alten großen Tragödie vom Mord des Agamemnon durch Klytämnestra und von der Sühnung des Verbrechens durch Orest ist das Leid der Elektra nur eine Episode; die rührende Geschichte der Schwester. Mit der ganzen Inbrunst ihres Herzens ersehnt sie die Rache, aber sie ist zu schwach, das große Gebot zu erfüllen; den Bruder, den Orest, den einzigen Rächer, den das Schicksal will und duldet, glaubt sie verstorben. Dem Sophokles, der das Schicksal dieser Frau zum Thema einer Tragödie erhob, schien es geboten, ihre tiefe Zerrissenheit, ihren leidenschaftlichen Schmerz mit sanftem Mitgefühl zu lindern. Er umgab sie mit der verstehenden und nachfühlenden Freundschaft ihrer Dienerinnen. Ihre vom Schicksal geforderte Tatenlosigkeit stellte er gegen die Tatkraft des Orest; der Zuschauer hört sofort, daß dieser Rächer lebt, daß er die Nachricht von seinem Tod nur aussprengt, damit Aegisth sich in Sicherheit wiegt. Das Schicksal des Einzelnen tritt bei Sophokles zurück hinter den ewigen Geboten der Götter, von ihnen singt der Chor seine erhabenen Lieder.

Hofmannsthal nimmt der Elektra die Freundinnen. Einsam, verstoßen, verachtet führt sie ihr Leben, von der Klytämnestra zu entwürdigendem Dasein in einer elenden Behausung gezwungen. Die Empfindungen alle, die sich durch die Tat nicht befreien können, schlagen dem armen Wesen nach innen, werden immer grausamer und unnatürlicher. Die Gefühle der unbefriedigten Rächerin und die Gefühle der unbefriedigten Frau verfließen ineinander, ein immer wilderer Blutdurst und eine gierige ungestillte Brunst, beides zur dauernden Ohnmacht verurteilt.

Diese Elektra ist eine pathologische Studie, eine Ausgeburt der widrigen Dekadenzen unsrer Zeit. Die unerbittliche, religiöse Forderung der Rache? Kein Hauch des antiken Pathos weht in dieser Tragödie! Der Dichter entblößt alle Unsauberkeiten einer weiblichen gepeinigten, ungeliebten Seele, mit jener häßlichen, zersetzenden Kunst, die auch von den Geheimnissen den Schleier reißt, die immer Geheimnisse bleiben sollen; ach, wir kennen sie nun schon zu gut, diese Sünde unsrer Zeit, diesen Mangel an heiliger Scham! — Nun, dann erleben wir, wie die Rache sich vollzieht, wie Orest, der Totgeglaubte, doch zurückkehrt, wie Elektra einmal aufjubelt und dann zusammenbricht. Nichts wird uns nun erspart, nicht das wilde Glück, als die hysterisch herbeigesehnte Vergeltung endlich naht, nicht die Verzweiflung über ihre Ohnmacht: hat

Elektra doch sogar vergessen, dem Bruder das Beil zu geben, das Werkzeug der Rache, jenes Beil, das einst den Agamemnon fällte. — Danach folgt die atemlose Spannung, ob sie nun endlich den Todesschrei der Klytämnestra hört, und der gräßliche Empfang, den sie dem ahnungslos das Haus betretenden Aegisth bereitet. Er glaubt sich zur Totenfeier des Orest gerufen, des einzigen Menschen, den er noch fürchtet; sie lacht grell vor ihm auf und tanzt vor ihm in trunkner Raserei; aus ihren Reden steigen doppeldeutig entsetzliche Drohungen auf. — Endlich, nachdem sie den Todessturz ihrer Opfer gehört, sich an ihren letzten Qualen und letztem Röcheln geweidet, wirft es die wahnsinnige Frau zu Boden.

Die Kunst des grausamen Nachempfindens ist in der Elektra eine künstlerische Tortur geworden; mit den Augen des Artisten angesehen, ist das Drama von virtuoser Vollendung und strenger Geschlossenheit, zugleich von einer stechenden kalten Leidenschaft. Die Steigerung in den pathologischen Rasereien der Frau und in der Spannung der Ereignisse verstärken einander. Antike Anleihen werden durch Anleihen aus Shakespeare — wir meinen die Botenszene, die Orests Tod verkündet, gewissermaßen die Cäsur des Dramas — und aus modernen Schilderungen bereichert. Bilder und szenische Anweisungen stehen im Banne Maeterlincks, die Auffassung der Elektra wieder im Banne von Mallarmés Herodias. Der Frevel in Wildes Salome und der in Hofmannsthals Elektra sind miteinander verwandt. Aus dem Mißbrauch großer Dichtungen erzeugte sich beidemal ein Bühnenwerk, das dem Sensationshunger der kunstlüsternen Massen vorgeworfen wurde. Wie über die Salome hat Richard Strauß auch über die Elektra die aufreizende Gewandung seiner Musik geworfen.

Einmal in der Elektra bricht, in dieser Tragödie doppelt rührend, die weiche, süße Schwermut des jungen Hofmannsthal durch, als Orest und Elektra sich wiedersehn. Die tiefen Töne schwesterlicher Liebe, in denen Elektra aufschluchzt, sind die letzten Nachklänge vom Glück und von der schuldlosen Kindheit einer einst so reinen und liebevollen Seele, nun durch ihr Schicksal und durch die grausame Roheit ihrer Mutter und des Aegisth für immer beschmutzt. Wir glauben in diesem Schluchzen etwas zu hören von dem unsäglichen und unstillbaren Leid grade unsrer Tage. Wenn nun Orest in brüderlichem Mitleid sich der Schwester erbarmt und sie sich seiner Liebe endlich ergeben hätte, wenn ihre zerstörte Brust sich aufgeruht hätte in seinen Armen -- ja, dann wäre das Griechentum aus Goethes Iphigenie auch uns erschienen. Nun steht es da, eine aufzuckende und verlöschende Erinnerung, umgeben und erstickt von den Gräßlichkeiten moderner Pathologie! Läßt sich der tiefe Sturz des

modernen Dramas aus der Höhe der großen reinen Kunst unsrer Vorfahren erschütternder zeigen? Oder auch, wünscht man noch deutlicher zu sehen, welche Verwüstung die falsche Auffassung von Friedrich Nietzsches Lehre angerichtet, die Lehre von der überempfindlichen, schmerzlich zerrissenen Seele der Griechen?

Ja, die Reichtümer aller Zeiten und Zonen, die nun vor uns ausgeschüttet liegen, sie haben das künstlerische Vermögen entnervt und dann zu gewaltsam aufgetriebenen Leistungen gereizt. Die Dramen Hofmannsthaïs greifen noch oft in die Schätze alter Dichter, suchen aus ihnen neue Wirkungen zu erpressen, durchtränken sie mit den Verfeinerungen modernen Genießens, nehmen ihnen die alte Kraft und die große künstlerische Unschuld.

Von diesen Werken sind heute schon Manche verschollen, die Elektra wird ihnen vielleicht auch ins Reich der Schatten folgen. Längeres Leben ist, wie wir hoffen, den Wunderwerken aus der Jugend Hofmannsthals beschieden, vor allen den Gedichten, die er 1903 für die Blätter für die Kunst auswählte. Wir teilen hier einige mit.

Ballade des äußeren Lebens

Und Kinder wachsen auf mit tiefen Augen,
Die von nichts wissen, wachsen auf und sterben,
Und alle Menschen gehen ihre Wege.

Und süße Früchte werden aus den herben
Und fallen nachts wie tote Vögel nieder
Und liegen wenig Tage und verderben.

Und immer weht der Wind und immer wieder
Vernehmen wir und reden viele Worte
Und spüren Lust und Müdigkeit der Glieder.

Und Straßen laufen durch das Gras, und Orte
Sind da und dort: voll Fackeln, Bäumen, Teichen
Und drohende und totenhaft verdorrte . . .

Wozu sind diese aufgebaut? und gleichen
Einander nie? und sind unzählig viele?
Was wechselt Lachen, Weinen und Erbleichen?

Was frommt das Alles uns und diese Spiele,
Die wir doch groß und ewig einsam sind
Und wandernd immer suchen irgend Ziele?

Was frommt's, dergleichen viel gesehen haben?
Und dennoch sagt der viel, der „Abend" sagt,
Ein Wort, daraus Tiefsinn und Trauer rinnt
Wie schwerer Honig aus den hohlen Waben.

Terzinen über Vergänglichkeit

Noch spür ich ihren Atem auf den Wangen:
Wie kann das sein, daß diese nahen Tage
Fort sind, für immer fort, und ganz vergangen?

Dies ist ein Ding, das keiner voll aussinnt,
Und viel zu grauenvoll, als daß man klage!
Daß alles gleitet und vorüberrinnt

Und daß mein eignes Ich, durch Nichts gehemmt,
Herüberglitt aus einem kleinen Kind,
Mir wie ein Hund unheimlich, stumm und fremd.

Dann! daß auch ich vor hundert Jahren war,
Und meine Ahnen, die im Totenhemd,
Mit mir verwandt sind wie mein eignes Haar,

So eins mit mir als wie mein eignes Haar.

Manche freilich . . .

Manche freilich müssen drunten sterben,
Wo die schweren Ruder der Schiffe streifen,
Andre wohnen bei dem Steuer droben,
Kennen Vogelflug und die Länder der Sterne.

Manche liegen immer mit schweren Gliedern
Bei den Wurzeln des verworrenen Lebens,
Andern sind die Stühle gerichtet
Bei den Sibyllen, den Königinnen,
Und da sitzen sie wie zu Hause,
Leichten Hauptes und leichter Hände.

Doch ein Schatten fällt von jenem Leben
In die anderen Leben hinüber
Und die leichten sind an die schweren
Wie an Luft und Erde gebunden:

Ganz vergessener Völker Müdigkeiten
Kann ich nicht abtun von meinen Lidern
Noch weghalten von der erschrockenen Seele
Stummes Niederfallen ferner Sterne.

Viele Geschicke weben neben den meinen.
Durcheinander spielt sie alle das Dasein.
Und mein Teil ist mehr als dieses Lebens
Schlanke Flamme oder schmale Leier.

4

Durch Hofmannsthal war die Kunst von Maurice Maeterlinck und von Gabriele d'Annunzio mit dem neuen deutschen Drama verflochten worden. Über dem Naturalismus lag trotz Allem eine gewisse Öde, so sehnte sich das Drama in reichere und heißere Länder. Die Quälereien, in die eine psychologische Kunst immer verfällt, verlocken ebenso unwiderstehlich zu schwelgerischem Auskosten wie Prunk und Schönheit. Grade um die Jahrhundertwende und im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts ist das Verlangen nach den Kostbarkeiten aller Welten unruhiger und unersättlicher denn je aufgeflackert. Wer seine ganze gewissenlose Unstete, zugleich seine Zusammenhänge mit großen geschäftlichen Unternehmergelüsten studieren will, muß einmal dem Werk und den Wandlungen von Karl Vollmoeller folgen. Das erste Drama des jungen Poeten, seine Katharina von Armagnac war an Klang und berauschender Schönheit den frühen Dichtungen Hofmannsthals ebenbürtig: die Wirkungen des Theaters kostete es schon beherzter und rücksichtsloser aus. In bunter Reihe ließ Vollmoeller Übersetzungen und Umdichtungen aus dem Griechischen, Französischen, Italienischen, Arabischen folgen; er übersetzte Aeschylos und d'Annunzio, Molière und Gozzi und Maeterlinck. Ob Pantomime, ob feines Lustspiel, ob riesenhafte Legenden für größte Schauspielhäuser mit folgender Verfilmung — er wagte sich an Alles. Dazwischen beteiligte er sich an den modernsten Gründungen, stand dem Automobilsport und der Entwicklung unsres Flugwesens nah, ließ die wunderbare Schönheit seiner Frau seinen Ruhm und seine Dichtungen bestrahlen. Mitten hinein in dies Getriebe schickte er wieder ein eignes Drama: das verband die alte große Dichtung von Wieland dem Schmied so häßlich mit modernen Gründereien und widrigem geschlechtlichen Klatsch über den gewaltsamen Tod europäischer Staatsoberhäupter, daß sogar die Berliner Zuhörer sich diese Mischung empört verbaten.

Auch die Trabanten um das große Gestirn Hofmannsthal waren zu schwach, eigene Dichtungen zu ersinnen. Sie belebten alte, halb vergessene oder mißachtete Kunst. Etwas ferner steht diesem Kreis Eduard Stucken. Seine besten und erfolgreichsten Dramen bleiben in der Wunderwelt der keltischen Dichtung, in den Romanzen, die einst den Gral und Artus und seine Tafelrunde umleuchteten. Stuckens Verse sind glatter, nicht so überladen wie die von Hofmannsthal und den Seinen, breit und austönend und von leichtem und angenehmen Fluß, die Bilder sind klar und eindringlich, reich an seltsamem Zauber und tiefer Rührung, die Handlung geschickt und spannend, die Menschen auch für den Schauspieler verlockend und interessant; diese neuen Lanval,

Gawan, Lanzelot gewannen denn auch bald eine dankbare und aufmerksame Gemeinde. Den Allzuliterarischen schien Stuckens Trank viel zu schwach: ihnen selbst gelangen aber nie so wohlgebaute Schauspiele, sie vermochten auch nicht ihre Hörer stundenlang vom Druck des Alltags zu befreien und ins Reich der Wunder zu entführen.

Später versuchte sich Stucken auch am Roman. Seine Neigung zur Breite, die Pracht seiner farbigen Gesichte und seine liebevoll ausgedehnten Studien, überhaupt die ganze Kultur seiner Kunst war dem Roman holder als dem Drama. Die weißen Götter, ein großer Roman Stuckens aus Mexiko, bringt in ein Wunderland, heißer, betörender, üppiger und viel seltsamer und fremder und kunstreicher als das Reich des Königs Artus je war, er versammelte bald wieder einen großen und begeisterten Leserkreis um sich. Die Einwirkung von Flauberts Salambo ist wohl überall spürbar: doch nur als tiefe und wohltätige, die eigne Kraft und die eigene Mühe weckende Anregung.

Auch die Dichtung von Tristan erwachte in diesen Jahren zu neuem Leben, es war nicht lang, aber von akademischen Kreisen feierlich sanktioniert. Der Dichter hieß Ernst Hardt, sein Drama Tantris, der Narr.

Die Wissenschaft dringt in die Wunder der Tristandichtung tief und tiefer ein. Der alte Roman, aus keltischer uralter Magie und tiefen Phantasien, aus antiken Überlieferungen, aus der ganzen neugeborenen Gewalt ritterlicher Liebe, aus ritterlichem Trotz erwachsen, von jeher von dem unsäglichen Zauber des Gesanges tief und schwer und lockend umklungen, zog im Mittelalter einen Poeten nach dem andern in seinen Bann, wen hat doch alles dieser Liebestrank betört! Im 19. Jahrhundert hat ihn die Kunst wiederum entdeckt, in den Händen Richard Wagners verwandelte er sich in die große musikalische Offenbarung, in jauchzendes Versinken in die Unendlichkeiten der Liebe und der Nacht und in die bis zum Tod immer vergebliche Sehnsucht. Nun durch Pracht und Klang des Wortes zu gestalten, was Richard Wagners Musik zum Ausdruck gebracht hatte, und dem unerschöpflichen Register dieser Liebesdichtung zudem neue Töne zu entlocken, das war wohl ein stolzer künstlerischer Traum.

Ernst Hardt versuchte es mit einer der letzten Episoden der alten Dichtung. Über seiner Liebe ist Tristan zum Narren geworden, Wahnsinn und Tiefsinn in seltsam überwältigendem Durcheinander haben sich seiner bemächtigt, er glaubt, daß nun die Pforte vor ihm sich auftut, die hinab zum dunkelsten Weg führt. Noch einmal, unerkannt, wandert er zu Isolde. Sie, trotz aller Entweihungen, durch die man sie und ihre Liebe geschleppt, heiliger und strahlender denn je, gibt ihn sich selbst zurück, und sie hat ihn nicht einmal erkannt.

Das ganze Drama ist geschmackvoll vorgetragen, mit gutem Blick für die Gebote des Theaters und mit taktvollen Anleihen an die alte Kunst. Freilich, es bleibt vom Anfang zum Ende Kunst zweiter Hand, darum wohl auch schien es den akademischen Preisrichtern gleich zweier Preise wert. Die Verse schmecken im Vergleich mit denen des jungen Hofmannsthal oder des jungen Vollmoeller wie Zuckerwasser, über manche psychologischen Motivierungen muß man lächeln. Eine Frau, die geliebt hat, wie Isolde muß den Liebsten wiederkennen, zumal wenn er sein Geheimnis so nachlässig wahrt, wenn er, unbekümmert um sein Verderben, gereizt durch den Einsatz auf Tod und Leben, bei den Rittern Markes Verdacht weckt, und wenn sein Hund den Herrn sofort wittert. Wenn Hardts Tristan eine zweite Isolde sich wählt, weil ein kühles silbernes Lächeln um ihren Mund blinkt und weil sie ihm einen Abend gefiel — nein, so modern literatenhaft und so schwächlich empfand der alte Tristan kaum, den mußten andere Bezauberungen locken! Widrigkeiten, ein Schuß von Brutalität und sentimentalen Anwandlungen fehlen auch diesem Drama nicht; wir würden auch eine häßliche Szene gern entbehren, zu der dem Dichter dann doch der ganze Mut fehlt, jene Szene meinen wir, in der Isolde den Aussätzigen und ihrer Gier ausgeliefert wird. Der feine Geist und die feine Kultur von Ernst Hardt, das Liebenswürdige und Zarte seines Daseins sieht uns in seinen früheren Dramen und in seinen geschmackvollen Übersetzungen gewinnender an als in diesem Tristan-Versuch, dem dann ein noch weniger gelungener, eine Gudrun, folgte.

Andere Dichter, die wir in diesem Zusammenhang aufreihen müssen, waren in ihrer Kunst gewissenhafter: der träumerische und etwas ungelenke Franz Dülberg und Richard Beer Hofmann. Der hat es sich bei seiner Arbeit nie leicht gemacht und sie ist ihm stets heilig gewesen. Während seines Schaffens türmten sich die Schwierigkeiten um ihn, darunter manche, die ein Flüchtiger kaum beachten würde; er trägt bedächtig eine nach der andern ab. Auch fällt er auf durch eine ungewöhnliche Feinheit und Bildung des künstlerischen Geschmacks. Die vorher genannten Zeitgenossen wird er wohl um ein Beträchtliches überleben. Ein großer Erfolg war ihm beschieden, der Graf von Charolais, nicht zuletzt durch die wundervolle Inszenierung von Max Reinhardt. Ein zweites Drama, Jaakobs Traum, ganz jüdisch in einer dem Judentum nicht gewogenen Zeit, ist auf der Bühne gescheitert. Beer Hofmann ist im Betrachten stärker als im Schöpferischen. Man wünschte sich seine künstlerischen Meditationen zugänglich: sie wären wohl eine nicht leicht zu erschöpfende Fundgrube feiner Beobachtungen. Der Dichter kennt in seinen Dramen die Frisur und den Schmuck jeder Frau, jedes Bild, das an der Wand hängen

muß, er sieht jede Szene bis in die letzten Einzelheiten vor sich. Die Verse entsprechen dieser künstlerischen, fast zu methodischen Sorgfalt. Glanz und Glück einer jahrelangen andächtigen Hingabe ruhen auf seinen Dichtungen. Nur wollen sich die schönen Einzelheiten nicht zum Ganzen runden. Durch jede der beiden großen Dichtungen geht ein unheilbarer Riß. In Jaakobs Traum empfindet es z. B. Jeder als eine Beleidigung des Gefühls, daß derselbe Jüngling, der seinen Bruder schamlos um sein Erstgeburtsrecht betrog, am Ende als Heiland seines Volkes sich verklärt. Die zersetzenden Kräfte sind zuletzt doch stärker als die schöpferischen.

Die Nachwirkung von Hofmannsthal ist auch im jüngsten Wiener Dichterkreise überall zu spüren. Wenn man nach einem Fragmente Saul und Absalom von Franz Kaffka urteilen darf, nach Versen von wunderbarem Schmelz und von tiefer eindringlicher Tragik, so eröffnet sich hier eine große Hoffnung. — Dem so viel genannten Anton Wildgans fehlt die männliche Widerstandskraft; er taucht tief in eine weinerliche und unwahre Sentimentalität zurück, die man für immer überwunden glaubte; eine verführerische Weichheit erklärt wohl manches an seinen Erfolgen. — Recht abgeschmackt waren die Anfänge von Franz Werfel. Er besang ein Dienstmädchen, das bei einem Essen Teller zerschlagen, und das durch reichliche Trinkgelder von den Gästen für das unmäßige Geheul entschädigt wird, worin es, wie bei solchen Fällen die Dienstmädchen gern, ausbricht. Er weint sogar zu heiß über eine verlassene Brücke beim Sonnenuntergang im Park und die große Zigarre des Börseaners sieht ihn seltsam an, weil sie bald nichts mehr sein wird, nicht einmal mehr Rauch. Das Schwache, Tränenreiche, Zerfahrene, Weibische, das im jüngsten literarischen Wien sich seiner so gern rühmt, verwirrt denn auch seine Gedichte oft. Doch viele Verse Werfels sind von einer berückenden Schönheit — sie mußten unsre Jugend betören — reicher und schwungvoller, nicht so beladen wie die von Hofmannsthal. Als seine größte Leistung erscheint uns die Wiedergabe der Troerinnen des Euripides. Einige dieser Verse seien hier der Übersetzung von Ulrich von Wilamowitz gegenüber gestellt. Wie fern steht doch dieser berühmte Philologe von der Kunst! Und wie stürmisch hat Werfel den Gehalt der Tragödie erfaßt, wenn sich seine Interpretation auch manchmal etwas zu aufdringlich vorwagt! In welchen funkelnden Reichtum deutscher Verse und Reime verwandelt er die Wunder der griechischen Sprache! Die Tragödie der Griechen gehört nur zu tief in unsre Zeit: als die ewige Tragödie des nach leidenschaftlichster, tapferster Gegenwehr unterworfenen, grausam mißhandelten, zertretenen, vernichteten Volkes.

Euripides Troerinnen

Übersetzung Wilamowitz

Emporgestiegen aus der salz'gen Tiefe,
wo Nereidenchöre durch die Wogen
lieblichste Reigen ziehen, steh' ich hier,
Poseidon, noch einmal auf Troerboden.
Denn seit ich mit Apollon einst den Ring
von diesen wohlgefügten Mauern zog,
ist mir die Liebe zu der Troerstadt
aus meiner Brust geschwunden. Heute liegt
Rauch der Zerstörung über ihr. Athene
hat dem Epeios ihre Kraft geliehen.
Ein waffenschwangres Roß hat er aus Holz
gezimmert, und dies Werk der Hinterlist
ist eingedrungen in den Mauerring.
Die Gotteshäuser und die heiligen Haine
sind wüst und blutbesudelt; Priamos
liegt tot an seines Hausaltares Stufen.
Das Gold und all die reiche Phrygerbeute
wird fortgeschleppt auf die Achäerschiffe.
Sie warten nur auf günst'gen Wind; die Sehnsucht
nach Weib und Kindern treibt sie heim. Es sind
zehn ganze Jahre, daß sie von der Heimat
zur Heerfahrt wider Troja Abschied nahmen.

Auch ich muß von dem heil'gen Ilion
und meinem Altar weichen. Ihren Willen
sieht Hera, sieht Athene heut erfüllt.
Zertrümmert haben sie das Phrygerreich;
verödet liegt die Stadt; fort ziehn die Götter,
wenn sie kein Opfer, kein Gebet mehr ruft.
Geschrei von kriegsgefangnen Frauen schallt
durch das Skamandertal; die Beute wird
verlost; hier nimmt sich ihren Teil die Mannschaft
Arkadiens, dort die Thessaler, und dort
die Führer der Athener, Theseus Söhne.
Die Troerinnen, die man der Verlosung
entzog und für die Fürsten vorbehielt,
sind hier in diesen Zelten; unter ihnen,
wie sie's verdient hat, Helena, die Sklavin.
Und wens verlangt, das Jammerbild zu schauen:

Übersetzung Werfel

Ich, Gott Poseidon, trete herrlich her,
Emporgetaucht aus meinem Inselmeer,
wo um den flutgelabten Busen wallt
der Nereiden süße Tanzgestalt.
Denn seit wir Beide um die Siedelein,
Phöbus und ich, gefügt den Kranz von Stein,
Nach rechtem Maß das Ragende gebaut,
Blieb mir die Phrygerstadt im Herzen traut.
Doch aufgemerkt, wo die Zerstörung qualmt,
dort zuckt die Stadt, von listigem Huf zermalmt.
Denn dieser Phoker, der Epeios, hat
Ein Roß gezimmert nach Athenes Rat,
Und in die hochgetürmte Festung zog
Sein dunkler Leib, der sich von Waffen bog.
Nun bluten Haine, Flur und Tempelgut,
Von Blut entweiht, aus wilden Wunden Blut.
Von seiner heiligen Stufe rückwärts brach
Priamos hin, als ihn das Schwert durchstach.
Nun wird der goldne Phrygerraub geschleift
auf Griechenschiffe, denen Rückkehr reift,
Wo schon die Segel lechzen nach dem Wind
der sie entführe, heimatlich gesinnt.
Denn zehnmal schon erneute sich das Jahr,
daß Abschiedskuß und =trän vergangen war
und jeder fühlt in seinem Hausverein
Sich wohl umjauchzt und süß empfangen sein.
Ich auch, da Pallas diese Stadt bezwang
und Hera schürte ihren Untergang,
Ich auch entschreite nun dem Tempel wert,
und hebe mich hinweg von meinem Herd.
Ja, wenn die öde Stadt zusammenbricht,
und nirgends schimmert mehr ein Tempellicht,
wenn keine Hand den Opferdienst betreut,
und sich kein Rauch auf ihrem Dreifuß freut,
Dann ziehn die unbedienten Götter fort.
Nur manchmal hebt sich wüst an wüstem Ort
Geschrei von kriegsgefangnen Frauen auf,
das der Skamander weiter wälzt im Lauf.
Hier der Arkader lost die eine aus,
die andre führt ein Thessaler nach Haus,
von Theseus Stadt, ein Oberst von Athen,
Erwählt ein Mädchen, reizend anzusehn.
Doch die Prinzessinnen, vom Los befreit,

Dort an der Tür liegt Hekuba. Ihr Gram
ist tief, noch tiefer ihres Grames Grund.
Noch weiß die Mutter nicht, daß jämmerlich
Polyrena am Grabe des Achilleus
geopfert ist. Doch tot sind ihre Söhne,
tot ihr Gemahl. Kassandra ist noch bei ihr.
Auf ihrem jungfräulichen Haupte ruht
Apollons Seherweihe. Dennoch will
sie Agamemnon trotz dem heil'gen Rechte
und trotz dem Gott zu seiner Kebse machen.
So lebt denn wohl, ihr Mauern, die ich fügte,
du weiland stolzes Ilion, leb wohl.
Du stündest noch, wenn Pallas dich nicht haßte.

Sie sind dem Fürsten in dem Zelt bereit.
Helena auch, gefangen abgeführt,
Sitzt unter ihnen, wie es sich gebührt.
Doch wer verlangt den Jammer selbst zu schaun
Erblicke sie, die schmerzlichste der Fraun,
Hekuba dort, o gramverhängtes Herz,
Gehüllt vom Los in wildes Laub von Schmerz!
Und doch durchmaß sie noch nicht ganz den Gram,
und in die letzte Bucht der Schmerzen kam
Ihr Schiff noch nicht. Noch blieb es ihr erspart,
Sie weiß noch nicht, daß schon geopfert ward,
daß ihre Tochter schon als Opfer fiel
am Hügel des Achill, zum Totenspiel.
Priam ist tot, und seine Söhne hin,
So blieb ihr Eine nur, die Seherin,
Kassandra, deren Haupt der Gott umflicht
Mit Raserei und riesigem Gesicht.
Allein auch sie hat schon für sich bestimmt
des Atreus Sohn, der sie zur Beute nimmt,
der solcher Tat sich finstrer Hand erfrecht,
und übers Knie bricht eines Gottes Recht.

Fahr wohl, mein Ilion, erhabner Ort,
Ihr Mauern und ihr Türme stündet fort,
Wärt ihr am Haß Athenens nicht verdorrt.

5

Gemeinsam dem ganzen Reichtum an Versen und Dramen, den wir eben, nicht ohne Seufzen, musterten, war der Prunk der Sprache und der Mangel an Rückgrat; eben das machte so traurig. Tiefer in die Grazie und in den leichten und trunknen Übermut der Romantik hat sich das Werk von Herbert Eulenberg hineingewiegt, und tiefer in ihre deutsche Herbheit und in ihren ewigen Frühling das Werk von Wilhelm Schmidtbonn. Beide charakterisieren auch die rheinische neue Romantik in ihrem Widerspiel zur süßen und entnervenden Wiener Luft.

Auch Herbert Eulenberg ist ein halber Held, auch sein Schaffen viel zu hastig und unbedenklich, der Aufbau der Dramen brüchig, die Szenen lose und leicht zusammengebunden, die Einfälle nicht gleichartig, Großes und Gelungenes steht neben ganz Verfehltem. Das Abgeschmackteste ist nicht vermieden, ebensowenig die Pose und das Pretiöse und törichte und empfindsame Übertriebenheit. Manchmal will das Gefühl nicht weichen, wie bei andern Dichtern

unsrer Zeit auch, als habe man alles schon einmal und damals viel hübscher gelesen: war es nun in Shakespeares Lustspielen, oder bei Brentano und Eichendorff oder bei Goethe oder bei Hofmannsthal? Doch, wenn wir an die eben gekennzeichneten Wiener Dichtungen zurückdenken: Witz, Übermut, Phantasie und frohe Laune und Melancholie und Spielerei perlen und schäumen bei Eulenberg wieder auf, man atmet wieder in einer schönen Welt und kann wieder lachen und weinen wie ein Kind, man wird hingerissen, und schaukelt sich so gern auf diesen leichten Fluten, die der alte romantische Mondschein überglänzt. Kindliche Spannung, Freude am Abenteuer wachen wieder auf, die Reise in unbekannte und doch so vertraute Fernen beginnt, Entführungen, längst vergessene Verliebtheiten gaukeln wieder um die Sinne. Die Einfälle und Erfindungen haben nichts Gequältes und mühsam Erzeugtes, sie reihen sich leicht und in schöpferischer Willkür aneinander; dazwischen lacht und strahlt der Witz.

Wenn auch dieser Dichter sich in einem engen Kreise dreht, wenn auch jedes seiner Dramen Hoffnung und Enttäuschung zugleich bleibt, mit ihm erscheint wieder eine Persönlichkeit, die sich ihre eigenen Welten setzt und schafft, die nicht der Anlehnung an große Dramen bedarf, um zu dichten. Noch mehr, es erscheint eine dramatische Persönlichkeit. Alle Dramen von Eulenberg entspringen ganz und gar einem dramatischen Gegensatz: hier steht die Welt der Korrektheit, der Vernunft, der Streberei, der kühlen Berechnung, die Welt des Anstands, des Geldes, des Bürgertums, eben die Welt, die eigentlich ist — dort steht die Welt der Phantasie, der Verschwendung, der Güte und der Laune, der Narrheit und der Liebe, der Träume; eine Welt, nicht ganz unwürdig der Welt Jean Pauls oder Wilhelm Raabes. Zwischen diesen Welten aber verzehren sich die Menschen.

Nun sind beide Welten nicht immer schöpferisch gesehen, auch nicht immer stark und klar geschieden. In die Wirklichkeit mischt sich zu viel Romantik und nicht der Mann steht der Wirklichkeit gegenüber, sondern der weiche und schwache Träumer. Doch denkt man zurück an die Verbitterung und Veranntheit, in die Wedekind, Hartleben und andere sich festfuhren, wenn sie zum Kampf gegen den Philister auszogen, an alle Enge und das kurze Gesicht, das ihre Dramen so atembeklemmend machte, dann erscheint uns Eulenberg doch als Befreiung. Er sieht dem Philistertum tiefer in die Seele, er weiß, daß es schon früher da war und im Grunde nicht viel anders wurde, schließlich weiß er: ein Geheimnis seiner Kraft ist die Schwäche und Zerfahrenheit seiner Feinde. In der Beherrschung der Sprache, in der Führung der Szene zeigt sich bei Eulenberg eine wachsende Reife und Prägnanz. Die Linie etwa,

die von: Alles a u s Liebe zu: Alles um Geld und die von da zu: Belinde führt, weist auf die Fährte zu einer tieferen Kunst. Auch der Konflikt in der Belinde ist tiefer, unlösbarer als der in früheren Dramen: der Konflikt einer Frau, die von der ersten zur zweiten und zurück zur ersten Liebe getrieben wird und die gegen sich nicht kämpfen kann und sich verachtet und nicht länger leben mag. — Ob den Dichter seine Entwicklung weiter in die Tiefe führt, bleibt ungewiß. Wir fürchten, daß der Krieg in seiner Alles in Allem so wenig gefesteten Seele böses Unheil angerichtet hat. —

Die Sage vom Grafen von Gleichen widerspricht eigentlich den Anschauungen von ehelicher Liebe und Treue, die seit langen Jahrhunderten in Deutschland gelten. Ein Ritter, aus dem Morgenland nach langer Gefangenschaft heimgekehrt, lebt friedlich mit zwei Frauen: mit der Frau der Heimat, von der ihn jahrelange Abwesenheit trennte, und mit der Frau der Fremde, die ihn aus der Gefangenschaft rettete. Die deutsche Sage rühmt solche Doppelehen sonst nicht; noch weniger erzählt sie sonst solche Begebenheiten in treuherziger Einfalt, als eine wundersame Geschichte, in der die opferfrohe Liebe der Frauen sich zu einem harmonischen Dreiklang steigert. So großen Reiz aber die Fabel besitzt, so gern wir sie auch in den deutschen Volksmärchen von Musäus lesen, auf der Bühne, als Drama, reizt sie durch ihre weiche Nachgiebigkeit. Goethes Stella, deren eine Fassung in den Grafen von Gleichen ausklingt, scheitert eben an diesem Ausklang.

Wilhelm Schmidtbonn glaubt nicht an die Sage, die uns überliefert ist. Er sucht ihr die Tragik wiederzugeben, die vielleicht anfangs in ihr war und die vielleicht nur spätere Erzähler fortwischten. Seinem Grafen von Gleichen naht nach langer Gefangenschaft der Tod. Der Graf beschwört ihn, diesmal noch von ihm abzulassen. Er sei um seine besten Lebensjahre betrogen worden, er habe ein Recht auf Ersatz. Die Bitte wird ihm gewährt, eine aufopfernde junge Retterin befreit ihn, sie kehrt mit ihm in die Heimat zurück. Dort harrt seiner die Frau, in sehnsüchtigster Liebe, gleich ihm betrogen um ihre Jugend, um ihr Glück, um ihre Liebe, um ihre Ehe. Nur ein Wunsch lebt in ihr: das Schicksal soll ihr alles vergelten, was es ihr nahm, das Leben des frauenhaften Lebens soll es ihr tausendfach wiederschenken; sie wird doch alt, sie kann nicht länger entbehren. — Der Mann kommt wieder, dankbar und ehrerbietig, das namenlose Glück der Heimat in durstigen Zügen schöpfend. Doch seine Liebe und seine Sinne gehören der weichen, jungen, süßen Noemi. Er wollte sie zuerst dort lassen, um der Heimat willen: aber ihre Hingabe und ihre anschmiegende und gläubige Liebe änderten ihm den Sinn. Nun wird das Leben in der Heimat trostloser als die verzweifelte Einsamkeit und Ge-

fangenschaft. Einen Ausweg aus allen diesen Qualen gibt es nicht. Am Ende tötet die Gräfin die Geliebte des Mannes. Sie stirbt unschuldig, in ihrem Herzen lebt nur der Dank für den Geliebten und die schwesterliche Liebe für seine erste Gemahlin. Der Graf erkennt am Ende, daß der Tod der Gütigste war, der ihm und seinen Nächsten diese unüberwindlichen Leiden ersparen wollte.

Wilhelm Schmidtbonn hat die Kämpfe in seinem Drama gestellt in eine echt deutsche Landschaft, in deutschen Frühling und deutsche Sehnsucht und den deutschen Wald. In der letzten Szene brechen die Bäume den Widerstand der Felsen, sie wachsen hindurch, aber ihre freie und große Entfaltung verkümmert: das ist die Landschaft, in der die Gräfin die Mörderin der Noemi wird. Urweltliche Leidenschaften und Kämpfe bestimmen das Schicksal der Natur und das der Menschen. — Die Sprache des jungen Dichters tönt herb und klar und tief erschüttert, die Ereignisse gelten wenigen Menschen, sie erheben sich groß, folgerichtig und unerbittlich vor uns. Dem deutschen Drama war wieder ein großer Wurf geglückt: der germanische Sinn für das Unlösbare, der eigensinnig dem härtesten Ende zustrebt, war wieder da. Man hat den großen Namen Heinrich von Kleist genannt, nicht ohne Recht.

Erfüllt hat auch Wilhelm Schmidtbonn in seinen späteren Dichtungen die großen Verheißungen des ersten Werkes nicht, aber enttäuscht hat er auch noch nicht. Seine Dramen wenden sich immer ernsten Problemen zu, seine Tragödie vom verlorenen Sohn bleibt eines der tiefsten, sehnsüchtigsten Heimatslieder, das die neue deutsche Dichtung angestimmt. Und der Dichter blieb sich treu, lieber schweigsam, als aufdringlich, er hat sich auch nicht gleich anderen zerfasert. —

Unter den deutschen Dichtern gab es immer Grübler und Denker. Besonders das Drama, das uns das breiteste, wirksamste, vielfältigste Leben zeigen und zugleich auf einen engen Schauplatz in den Ablauf weniger Stunden zusammendrängen muß, verlockt unwiderstehlich zum Nachsinnen über die Gesetze der dramatischen Kunst und die Gesetze des Lebens. Josef Ruederer war, wenn man mit ihm sprach, unerschöpflich in Gedanken und Erfahrungen über dramatische Kunst und Technik. Auch Richard Beer Hofmann würde uns wohl von vielen schwer erkämpften und klar gefaßten Einsichten erzählen können. Dramatiker und zugleich dramatische Theoretiker sind auch einige Poeten der Gegenwart. Freilich darf man sie nur in einem gebührenden Abstand von Otto Ludwig und Friedrich Hebbel nennen.

Wilhelm von Scholz bekannte sich schon vor der Jahrhundertwende zur Romantik und zum Deutschtum. Er nannte sein Evangelium die Kraft, in einer Zeit, in der Verfall, Satanismus, Überkultur usw. die großen Moden waren.

Damals besaß er den Mut, Balladen herauszugeben, Lieder von frischem und stolzen deutschen Klang mit eindrucksvollen Schilderungen der gesegneten Gefilde um den deutschen Bodensee. Dann trübte sich die Kunst des Dichters, er ließ sich auch zu viel treiben und griff zu rasch und zu heftig zu. Seine Dramen erstiegen nicht die hohen Gipfel mit dem weiten, reinen Umblick, einige packende Visionen und mächtige Töne gingen im Wirrsal der Gefühle und der Szenen unter. Doch bleibt sein: Jude von Konstanz ein reiches, zuweilen auch ein ergreifendes Bild des ausgehenden Mittelalters, seine: Vertauschten Seelen ein Stück seltsamen Tiefsinns und sonderbarer und abenteuerlicher seelenhafter Verwandlungen. Allmählich reizte ihn das Herausgeben, das anregende Gespräch, die schöpferische Kritik stärker als das Dichten. Am wertvollsten sind seine Veröffentlichungen über das Drama, Auswahlen und Sammlungen in großem Stile, mit vielen schönen und belebenden Hinweisen. Dem Dichter wurde auch Gelegenheit, seine Überzeugungen und Wünsche als Dramaturg und als Spielleiter an einer großen, künstlerisch geleiteten deutschen Bühne zu erproben. — Grüblerischer, schwerfälliger und umfassender ist Paul Ernst. Seine Welt reicht weit über die Grenzen der Kunst, in alle die politischen, wirtschaftlichen, soldatischen Probleme, die uns nun so stark bedrängen. In der Kunst begann er als Naturalist, er feiert sich nun und seine Anhänger feiern ihn als den Beleber des klassischen Dramas. In Novellen und kurzen Geschichten nach italienischem Vorbild hat er sich ebenfalls versucht, z. T. in Anlehnung an italienische Novellen, die er auswählte und übersetzte. Im Grund ein Mann abseits vom Leben, während er sich mitten vom Leben umfangen glaubt, in seinen Urteilen gern diktatorisch, ohne daß sie bis zur Tiefe fundiert und durchdacht wären. Allzuoft ist Paul Ernst halbwahr, und doch wird seine Halbwahrheit nicht gefährlich: der verführerische Reiz der Halbwahrheit und der blendende Zauber, der sie umstrahlen kann, fehlt seinen Halbwahrheiten ganz und unter vielen mißlungenen und verkehrten Behauptungen taucht manches kluge und nachdenkliche Wort auf. Der unbedingte und ernsthafte Wille zum Guten und Echten ist auch eine Zierde seiner Aufsätze und Gedanken. In der Kunst ergeht es ihm ähnlich wie in der Weisheit. Überall ein heißes, ernstes Bemühen um echte Kultur, um eigne Gestalten und Worte, aber der Weg führte doch nicht in die Mitte; der schöpferische Zauber, das schöpferische Spiel fehlen überall. Diesem sachlichen, gerechten, vielseitigen Künstler, seinen Bemühungen um klassische Kunst möchte man den schönsten Erfolg wünschen, und man weiß doch, warum er ihm fern bleibt.

Das Schicksal von Emil Gött hat in den letzten Jahren Viele gerührt.

Ihm war eigentlich der Erfolg in die Wiege gelegt. Hätte er fortgeführt, was er anfing, hübsche und feine Lustspiele mit romanhaften Verwicklungen in der längst erprobten Bahn des Hergebrachten oder leichte Umdichtungen älterer spanischer und italienischer Komödien, er wäre rasch einer der beliebtesten Autoren, vor allem auf unsren früheren Hoftheatern, geworden. Doch er wollte mehr: als schwäbischer Bauernsohn fühlte er sich der heimischen Erde und der Natur tief verwandt; aus ihren Kräften sollte auch seine Kunst sprießen. Der Dichter bebaute ein Stück Land, das ihm kaum den nötigen Unterhalt aufbrachte, verharrte in der selbstgewählten Enge und Not, und erschien als dichterischer und philosophischer Bauer. Für Geld zu dichten war er zu stolz, um seiner Bildung und um seiner Kunst willen schien ihm keine Mühe zu groß, im Kampf um das Höchste, dem seine Kunst doch nicht gewachsen war, hat er sich verblutet. Eine Reihe feiner und kluger Aphorismen, schöne Briefe echter und selbstloser Freundschaft und einige Lustspiele sind nun sein Vermächtnis; die Lustspiele insofern eine Enttäuschung, als sie, wenn auch feiner und geistreicher durcharbeitet, sich über seine ersten Werke doch nicht wesentlich erheben. Aber dieser Mann hat nicht umsonst gelebt. Wer in unsrer Zeit als Dichter den Erfolg verschmäht, für seine Ideale hungert und stirbt, seinen Freunden Mut und Kraft zuredet und von der alten gesegneten deutschen Mutter Erde die Wiedergeburt der deutschen Dichtung erhofft, der hat das beste Opfer auf den Altar der Zukunft gelegt; sie wird es ihm lohnen.

6

Carl Spitteler war auch einmal unter den Propheten. Vor dem Krieg galt er weiten Kreisen unsrer Jugend als ein Künder deutschen Wesens, zugleich als der große und echte Beleber der antiken Dichtung. Wir sehen auch in ihm den Romantiker: sein unruhiger, schöpferischer Drang, sein Kampf gegen den Philister, seine Freude am Spiel und sein Preis der Kunst um der Kunst willen geben uns das Recht zu unsrer Auffassung.

In Deutschland ist Spitteler sehr spät bekannt geworden. Daß Gottfried Keller ihn beachtete, daß die angesehene Kritik in der Schweiz ihn gerühmt, daß Friedrich Nietzsche ihn als ästhetischen Schriftsteller geschätzt hat: das riß ihn alles nicht aus seiner Verborgenheit. In der Schweiz säße er heute noch im unbeachteten Winkel, hätte Deutschland ihn nicht überschwänglich gefeiert. Und wieder in Deutschland war es für Spittelers Ruhm nicht entscheidend, daß Avenarius im Kunstwart den Dichter nochmals entdeckte, daß ein junger, enthusiastischer Verleger Spittelers Sache zu der seinen machte:

im äußeren Sinn gesehen hat ein Zufall dem Schweizer Poeten zum Durchbruch verholfen, ein begeisterter Aufsatz von Felix Weingartner, dem auf einer Reise gelegentlich schöne Verse Spittelers zu Gesicht gekommen waren. Den Sechzigern nah, im ersten Jahrzehnt unsres Jahrhunderts, war nun Spitteler auf deutschem Sprachgebiet ein berühmter Mann. Freilich, im Grunde ist er uns doch ein bischen aufgedrängt, immer waren es bestimmte Gemeinden mit bestimmten künstlerischen und sittlichen Ideen und Bestrebungen, die sich in seinem Kult ergingen. Wie wenig tief er im Boden des deutschen Geistes wurzelte, zeigte der große Abfall im Herbst 1914, als der Dichter durch einen sehr unüberlegten Ausfall das Deutsche Reich gereizt hatte.

Spittelers Werk gehört der Kunst und nur der Kunst. Seine Dichtung: Prometheus und Epimetheus ist davon das erste und schönste Zeugnis, ein Bekennen zur Kunst, viel unmittelbarer, frischer, heroischer als seine späteren Werke, ganz durchweht vom Geist und vom Zauber der Jugend. Alles Unheil entsteht und die Welt versinkt in Verwirrung und Niedrigkeit, weil Epimetheus das wunderbare Kleinod Pandorens, der Gottestochter, weil er die Kunst nicht zu hüten weiß und weil Priester und Handwerker und Lehrer diesen einzigen Schatz zerstören. Der Kunst und ihrer Heiligkeit gelten die Aufsätze Spittelers, durch die Kunst, durch ihren reinen und wunderbaren Trost will sein Olympischer Frühling die Menschen erquicken und läutern.

Kunst ist für Spitteler Phantasie, ein überströmender, nie versiegender Reichtum von Einfällen und Bildern, morgenfrisch und morgenschön, Visionen Stimmungen, Ideen; ein Reichtum von einer sprudelnden Kraft, der keinem andern Dichter unsrer Zeit gegönnt war. Wer von den dürren Gefilden unsrer Naturalisten und Realisten kommt, verdurstend und verdorrend, wird in Spittelers Dichtung wie in einem wunderbaren Tau und im lachenden und funkelnden Licht des Morgens sich baden. Diese Fülle der Ideen, diese leicht zuströmende Freude des Phantasierens, dies schwelgerische Glück des Dichtens — ist das kein Wunder in unsren Tagen? Freilich, bändigen kann Spitteler seinen Reichtum nicht immer. Seine Bilder sind von ungleicher Kraft, Triviales und Alltägliches vermischt sich mit großartigen Gesichten. Die rechte Ehrfurcht vor dem Göttlichen fehlt. Spittelers Götter sind uns zu launenhaft nah. Andre Gesichte werden über den Dichter Herr, sie schießen in übermäßiger Fülle um ihn auf, verwirren ihn und drängen ihn von seinem Weg ab. Die Linie der Handlung geht im Zickzack oder kreist immer um sich, weder Anfang noch Ende sind sichtbar. Der Dichter fühlt das selbst, er dichtet die eignen Werke gern um. Seinen Olympischen Frühling hat er uns in zwei sehr verschiedenen Fassungen vorgelegt, die zweite geschlossener

als die erste, doch auch sie immer noch zu weit und zu breit. Man sollte Spittelers Dichtungen nur in Absätzen und Gesängen lesen. Dann sind die Darstellungen der Abenteuer, der Feste und Fahrten, des Aufstiegs zum Olymp und der Abfahrt in den Erebos die rechte Erquickung. Alles erwacht in diesen Versen zu neuem Leben, die Schluchten und Tannen des Hochgebirges und sein großartiges Empor, die blumenprangende Fülle der Wiesen im mächtig umrahmten Umkreis des Blickes, die jähen Gewalten von Sturm und Finsternis und dann wieder die weiche, hingebende, märchenhafte Schönheit. Diese Phantasie spielt gern, übermütig, neckend, paradox mit ihrem Besitz, oder sie verwirrt und verblüfft uns durch neue und originelle Einfälle oder sie läßt verborgene Weisheit unerwartet aufleuchten. Von ihren Gipfeln blickt sie tapfer und gelassen in alle brodelnden, düstern, bodenlosen Tiefen; ihres farbigen und ewigen Glanzes sicher, besiegt sie die Drachen und die bösen anstürmenden Feinde des Dunkels. In seinem Roman Imago steht Spitteler wieder ganz in seiner, keinen andern zugänglichen Welt. Im äußeren Sinn hat der Roman keine Handlung, will man für ihn eine Bezeichnung, so mag man ihn einen psychologischen Roman nennen, denn er schildert uns die Liebeskämpfe eines Mannes. Doch wie wenig besagt solches Etikett: von der Quälerei und der krampfhaft sich abmühenden Phantasie der andern modernen psychologischen Romane spürt man in Spittelers Imago nichts. Dies Buch ist die Leichtigkeit selbst, alle Empfindungen werden zu Gestalten, zu seltsamen und sonderbaren Tieren, die unter sich die lustigsten und verzweifeltsten Kämpfe aufführen, dabei mit immer neuer Ironie in die behäbige und unbewegliche Welt der Philister blickend, die sich von diesen Träumen nichts träumen läßt. Man muß zu den Liebesromanen des Mittelalters oder zu den entzückenden Drolerieen seiner illustrierten Handschriften zurückgehen, wenn man eine ebenso spielerisch leichte und phantastische Kunst entdecken will.

Für Spitteler ist die Phantasie auch in dem Sinn Anfang und Ende, als er glaubt, die rechte Form werde sich aus ihr von selbst entwickeln. Aber dieser Glaube trügt, diese Phantasie ist nicht fest genug und kann den Dichter nicht mit sicherer und leichter Hand führen, er hat darum auch die rechte Form nicht gefunden. Man wundert sich, das Versmaß des Alexandriners grade in einer Dichtung wie dem Olympischen Frühling anzutreffen. Denn es ist doch das Versmaß einer sehr reifen Kultur und das Versmaß eines Volkes, dessen formale Begabung und Strenge lange Zeit die Begabung und Strenge andrer Völker übertraf. Und dies Versmaß verpflanzt Spitteler in eine kosmische Dichtung, in eine Dichtung aus der mythischen Urzeit! Das ist doch ein schwerer künstlerischer Stilfehler! Der Alexandriner stellt seine beiden Vershälften

doch gegeneinander, er ist ein dauerndes Spiel und Widerspiel, der gegebene Vers für die klassische Komödie: er tänzelt anmutig hin und her, auch auf der gleichen Stelle, er zeigt, wenn er sich um sich selber dreht, seine dialektischen Reize. Wie soll er aber gleichmäßig fortschreiten, oder wie kann er einhalten und ausholen und weit springen? Vielleicht liebte Spitteler im Alexandriner viel weniger das strenge und zierliche Maß, als die spielerische Laune des Barock, seine Freude an Überraschungen und Antithesen. Grade die üppig aufwuchernde und sich verschlingende Erfindung, das hübsche Auf und Nieder, die immer neuen Arabesken waren ja seiner Kunst kongenial.

Wer nur der reinen Kunst gehört, thront hoch über der Menge. In dieser stolzen Einsamkeit gefiel Spitteler sich lange. Sein Prometheus haust mit seinen Tieren in der Einöde; verachtet alle Pöbelweisheit, wahrt die Treue zu sich: deshalb hat man ihn mit Nietzsches Zarathustra verglichen, wohl gar behauptet, daß Nietzsche von Spitteler die Anregung zu seinem Zarathustra empfing. — Doch die Ähnlichkeiten gehen nicht in die Tiefe. Spitteler hat in seiner Kunst das reine und beruhigte Glück empfunden, das Nietzsche niemals empfinden konnte, Spitteler war ein Poet, kein Prophet, kein unerbittlich vorwärtsdrängender Sucher. Im Grunde focht ihn die Welt wenig an, ihrer Dummheit und ihrem jämmerlichen Gebaren sah er mit Ironie zu.

Freilich den, der jetzt in der Kunst und ihrer Klarheit lebt, den muß die Welt aufbringen, vor allem ihr kunstfeindliches Philistertum und ihre anmaßliche und unschöpferische Besserwisserei. Der Dichter verwandelt sich dann von selbst in den Richter. Spitteler hat sich sein übervolles Herz oft erleichtert und befreit, indem er die heilige und schöpferische Sache der Kunst gegen ihre Verächter und gegen ihre beamteten und öffentlichen Hüter verteidigte, mit allen Waffen der Ironie und Leidenschaft. Natürlich hat ein Mann wie er uns viel zu sagen, sehr viel Erfahrenes und Erfrischendes. Einen aufrechten, temperamentvollen Künstler, mit schlagendem Witz, rücksichtslos gegen alles Verwaschene, Feige, Anmaßliche, den hört man in unseren Tagen doppelt gern. Leider kann sich Spitteler auch in diesem Kampf nicht zügeln. Er verliert sich zu schwelgerisch und zu selbstgefällig in die Einzelheiten. Ohne daß er es recht bemerkt, werden ihm sein Selbst und seine Kunst wichtiger als die Welt, darum kennt er die Welt viel zu wenig, kennt auch nicht die Waffen, die gegen sie helfen. Von Wolkenkuckucksheim her läßt sich keine Wirklichkeit regieren und korrigieren.

Wir müssen hinzufügen, daß Spitteler selbst von den Eigenschaften nicht frei ist, die er bei andern bekämpft. Im Herbst 1914 sah das die ganze Welt: wer seine Lachenden Wahrheiten kannte, wußte schon früher, daß

seine Kritiken im bösen und guten Sinn von jenem schulmeisterlichen Geiste besessen waren, den der Kunstwart durch Deutschland verbreitet hat. Spittelers Angriff im Herbst 1914 war von Sachkenntnis nicht beschwert, dafür beseelt gerade von jener schulmeisterlichen Überhebung, die er bei Andern als das ihm Verhaßteste verfolgt. Wer auf Tod und Leben kämpft, dem, mitten im Kampfe, billigste Weisheit predigen, wie er es hätte anfangen sollen, nicht in den Kampf zu kommen, — und das, wenn man im sichern Port sitzt, die seelischen Leiden und Versuchungen des Kämpfenden nicht ahnt, das, wenn dieser Kämpfende außerdem mein Wohltäter ist — und dann die „seelischen Stilfehler" des Kämpfenden aufdecken und die eigenen „seelischen Stilfehler" nicht sehen — o, hätte dieser Dichter geschwiegen! Uns bleibt Spitteler einer der lebendigsten Priester der Kunst, einer der tapfersten Bekenner zur Schönheit, ein Mehrer der Phantasie in einer Zeit, die der Schönheit und ihrer heiteren und läuternden Kraft dringender bedarf als andre. Selbstgefälligkeit, Weltunkenntnis, ein Überwuchern des Spielerischen, Mangel an strenger Form und Ehrfurcht erschienen uns als seine Gebrechen. Das Tor der großen feierlichen Ruhe und der schöpferischen Selbstbesinnung blieb auch ihm versperrt.

Armut und Mangel sind nicht gerade Kennzeichen der deutschen Dichtung, deren Gefilde wir nun durchstreiften. Im ersten Jahrzehnt unsers Jahrhunderts war sie auf ihrer Höhe, nur wenige Dichter gehören in spätere Jahre. Unter ihren Darbietungen erscheinen manche Proben echter männlicher Kraft und starker deutscher Sehnsucht, andere charakterisiert ein grüblerischer und tiefer Wille. Die Verbindung von Kunst und Denken über Kunst, die einst die deutsche Dichtung auf ihre Gipfel führte, gibt auch uns noch Stärke. Daneben aber wirkt ein allzu weiches und üppiges Spiel, eine träumerische und trügerische Vollendung. Diese Kunst entfremdet den Künstlern ihr Selbst, sie schaukelt sie auf den glitzernden Wogen der Sensation, der Mode, des äußeren Erfolges. Statt der Unreife überrascht uns nun die Überreife, mit ihr zieht auf das ganze Verhängnis der Virtuosen und der Artisten, die Freude an leerer Schwelgerei. Die Zahl der falschen Boten des Heiles mehrt sich, wie in solchen Zeitläuften immer, und die Zahl ihrer Anhänger ebenfalls, und diese Anhänger sind reizbar und heftig und unduldsam. Ein haltloses Streben ins All hinein und eine fluchbeladene Unruhe, diese Kainszeichen der Romantik, werden wieder sichtbar. Merkwürdig, wie die Vorzeichen des Unheils und der Verwirrung sich mehren, sobald wir den Bezirken des Dramas uns nähern. Vorher, beim Naturalismus erschraken wir, daß die ganze vergangene Dichtung ein Nichts sein und daß wir wieder aus dem Nichts beginnen sollten. Wie kann denn aus blinder

Ratlosigkeit und aus wildem Auftrumpfen das Heil wachsen? Nun führte die Überkultur, die Beschwörung aller vergangenen Kunst und jenes sinnlose Naschen an allen Tischen zum gleichen Verkehren aller Werte, zur gleichen beklemmenden Wirrsal. Bei Dehmel, bei Nietzsche, bei George schien das fürchterliche Dunkel über der Gegenwart zu zerreißen, eine neue deutsche Zukunft wurde sichtbar. Jetzt erkennen wir nochmals den ganzen Hexenkessel unsrer Zeit und seine der Vernichtung zutreibenden Kräfte. Welcher Wille, welches Maß von Zuversicht gehören doch zu dem Wagnis, dies ganze Unheil zu bannen!

Expressionismus

Das Problem: die Zukunft der deutschen Dichtung oder auch: die Stellung der Zukunft zur Dichtung unsrer Tage hat uns oft leidenschaftlicher und heftiger in Anspruch genommen als unsre Dichtung selbst. Das mußte wohl so sein: es wäre zu wenig Verantwortungsgefühl, ja es wäre Pflichtvergessenheit, gehörten nicht alle unsre Gedanken der Zukunft. Die Gegenwart kann uns keine Wiedergeburt schenken, doch ihr hohes Amt bleibt, die Wiedergeburt vorzubereiten. Das entscheidende Urteil über sie hängt davon ab, wie weit sie dies vermochte: dies Urteil wird die Zukunft fällen. Wir sahen mit banger und steigender Sorge, wie viele künstlerische, geistige, sittliche, vaterländische Werte gerade unsre Dichtung zerstört hat, durch ihre Unstete, durch ihren Mangel an starken Persönlichkeiten, nicht minder durch ihren in sich zerfallenden Überreichtum und durch ihre Lust am Zersetzen. Unsre Gegenwart bekämpfte und bekämpft die nahe Vergangenheit rücksichtsloser, oft auch gedankenloser als sonst ein Geschlecht der Söhne das Geschlecht der Väter bekämpft: aber was setzte sie an Stelle des befehdeten Alten? Hat sie die wirklichen Werte der bekämpften Vergangenheit denn überhaupt erkannt?

Als die Dichtung der Zukunft wurde in den letzten Jahren der Expressionismus ausgerufen, von unsrer beweglichsten und heilsüchtigsten Jugend. Er hat sich noch nicht überlebt, vielleicht wird auf seinem Boden noch manche seltsame Blume aufblühen, mit dem berauschenden Duft, den unsre Zeit so gern einatmet. Viele seiner reiferen Anhänger erklären den Expressionismus freilich für abgetan, darunter Manche, die noch vor kurzer Zeit seine leidenschaftlichsten Apostel waren. Wir begeben uns, ungern genug, auf das durchwühlte, unübersichtliche Gebiet der expressionistischen Leistungen und Hoffnungen. Unsre Meinung muß hier noch unvorgreiflicher sein als sie bisher bei den mitten in unsre Gegenwart hineinragenden Erscheinungen war. Wäre nicht eben die Sorge um unser deutsches Schicksal, wir würden ganz schweigen. Wer in einem Jahrfünft oder einem Jahrzehnt spricht, wieviel leichter und freier kann der urteilen!

Rückblickend erscheint es uns, als ob die letzte Entwicklung der künstlerischen Dinge mit einer gewissen Notwendigkeit grade dem Expressionismus zutrieb.

Hinterher ist das leicht zu erkennen und zu sagen, vorausbestimmt hat diese notwendige Entwicklung Niemand. Natürlich ist Expressionismus so gut ein unklares und vieldeutiges Gebilde wie Impressionismus und Naturalismus. Darauf beruht auch ein Teil seiner Wirkung und seiner Magie. Auch ist der Expressionismus, wie so manche andre Richtung, der Grippe vergleichbar, ein Sammelname für viele geistige Infektionskrankheiten. Dementsprechend variiert er von Jahr zu Jahr in Auftreten und Aussehen.

Man erinnere sich nun einiger Kennzeichen der letzten Dichtung, die uns überraschten und erschreckten, vor allem man erinnere sich des unersättlichen Viel zu Viel ihrer Genüsse. Daraus wurde eine immer wachsende Beschleunigung, endlose abrollende Bewegung, einzelne Bilder traten verstärkt hervor. Weiterhin wurde daraus ein immer verwirrteres Durcheinander und steigende Überbietung; das forderte wieder gereizte Gegenwehr. Das Gefühl vollkommenen Erschöpftseins meldete sich an — darauf hat Gundolf in seinem Buch über George schon hingewiesen — gewissermaßen schlug und stieß man in heftigem und erbittertem Zorn nach Allem, was noch Kunst und Überlieferung war. Das Primitivste des Primitiven, das Kindliche und das Rohe, alles wilde, unmittelbare, chaotische Schaffen hieß nun die Kunst der Kunst. — Die Unstete der Genüsse hatte das Selbst entwurzelt. Eine Kunst ohne Selbst hatte die Natur erfassen und gestalten wollen, und hatte sie immer differenzierter, unübersichtlicher, unbeherrschbarer gemacht. Die Gegenfolge war die Sehnsucht nach dem Einfachen, dem Typischen, nach allen Grundformen. Die gleiche Kunst ohne Selbst hatte das Ich verloren: als Gegenfolge stellte sich ein Kult des Ich ein, wie man ihn noch selten gesehen, ein Subjektivismus um jeden Preis. Das Übercharakteristische, alle Ausartungen und tollen Geberdungen des Ich wurden nun gefeiert, man nannte das die Kunst des Ausdrucks. Nicht die Natur selbst, nicht die Dinge wie sie angeblich sind, sondern die Wirkung, die sie auf mich, das Subjekt, haben, waren darzustellen, m e i n e immer wechselnde und doch einheitliche, in mir begründete Auffassung der Welt.

Wir sahen die neue Kunst sich entbilden. Der Übergang vom Objektiven zum Subjektiven wurde von uns an manchem Beispiel beobachtet, ebenso die Beschleunigung des Tempos, das atemlose Durcheinander, die Flut der Dissonanzen und Disharmonien, desgleichen das heftige und gierige Wühlen in allen Schätzen, die erschöpfte Rückkehr zum Primitiven, der Kult und Überkult des Ich. Das war ja die Wendung von Ibsen zu Strindberg, von Hauptmann zu Wedekind, die Zerrissenheit von Richard Dehmel, das deutete sich an im Subjektivismus von Friedrich Nietzsche. Und vor allem, die alte und auch die

neue Romantik, beide haben die eine vor einem Jahrhundert, die andre jetzt jene Wonnen und jenes Weh durchkosten müssen, die nun, überreizt und gesteigert, im Expressionismus wiederkehren.

Der Expressionismus ist auch ganz und gar eine Kunst unsrer Zeit. Deren auffälligstes Charakteristikum ist ja die Beschleunigung, die Steigerung und Vervielfältigung der Genüsse, die todmüde Abkehr von der atemlosen Jagd und die erschöpfte und leidenschaftliche Sehnsucht nach Ruhe und Einfalt des Herzens. Das Kennwort der Zeit heißt Bewegung: diese Bewegung ist immer schneller, geräuschvoller und brutaler geworden, zugleich bewundernswerter und verlockender. Vom Pferd ging es zum Dampfwagen, zum Kraftwagen, vom Segelschiff zur Rennjacht, alle Schnelligkeiten des Landes und der See übereilte das Flugzeug der Luft. Die Kraft, die solche Schnelligkeiten schuf, war der ewig explodierende, rasende, surrende, brummende Motor. Man sah Erde und Himmel und Meer nicht mehr vom ererbten Sitz der Väter und nicht mehr von der alten Heimat. Sie zogen auch nicht mehr in anmutigem und langsamen Wechsel an uns vorüber wie an unsern Vorfahren auf ihren Wanderfahrten oder auf ihren Reisen in der malerischen und holpernden Postkutsche. In raschem und rascherem Fluge wurden sie durchmessen, tanzten und stürzten an uns vorüber, alles Feste geriet in diesen drohenden endlosen Wirbel. Eben diese tolle, unerhörte Abwechslung reizte die Kunst, diese chaotische wilde Fülle weniger Minuten. Die Flucht der Dinge, die blitzschnell vorüberrollende Welt in starken raschen Strichen hinzeichnen, das phantastische, überlebendige Gemisch, seine unzähligen bunten Einzelheiten, flimmernd, sprühend, lärmend, das Ewige vom Alltäglichen wirr und wild umfangen — war das nicht die unerhörteste, verwegenste Aufgabe?

Unsre großen Kaufherren und Unternehmer umspannten immer weitere Flächen der Erde und damit ein Leben, dessen beweglicher Reichtum ohne Ende wuchs und das vor den Menschen unzählige, unabsehbare, immer verwickeltere Forderungen stellte. Eine unaufhörliche, immer angespannte, immer wechselnde, scharf hinhorchende Tätigkeit war die einzige Selbstbehauptung gegen diesen früher nie erlebten Andrang. Der atemlose Lärm und der überstürzte Wettbewerb der Welt waren das Element, das Denken und Wollen erhöhte: Bewegung und nur Bewegung auch hier, das entschlossene Anpacken werdender und ein schmiegsames Schaffen neuer Möglichkeiten. Nacht und Schlaf und Ruhe verwandelten sich fast in gespenstisches Hindämmern und in wilde Visionen und Träume.

Die Naturwissenschaften verschoben gleichzeitig ihre Grenzen. Die Atome waren ihnen nicht mehr unteilbare Einheiten, sie beharrten nicht mehr ruhig

in sich. Jedes erschien nun als ein Kosmos, in ewig kreisender Bewegung. In diesen kleinsten Welten wiederholten sich die Bewegungen der großen Himmelskörper. Die Elemente, die früher als unteilbar und unzersetzlich galten, zeigten nun, daß eines in das andre übergehen könne, sie wurden in den großen Ablauf des Werdens und Vergehens gezogen. Die Lehre von den Urstoffen mußte man preisgeben: es gibt keine Urstoffe mehr, es gibt nur bestimmte Zusammensetzungen bestimmter Kräfte. Der Standpunkt des Beobachtenden wurde der Ausgangspunkt auch der Forschung. Nicht die Erscheinung selbst, die Beziehungen der Erscheinungen zueinander, sowie ihre Beziehungen zum Menschen, die Relativitäten, waren die neuen Werte und Erforschbarkeiten. Wir stehen nun erst im Anfang der Umwälzungen, die diese erstaunlichen Ideen mit ihren Ergebnissen hervorriefen.

Das Gefühl einer ganz neuen Welt griff, heftig und flackernd, mit unwiderstehlicher Gewalt um sich. Vertieft wurde es durch das unerhörte, früher nie geglaubte Geschehen des Krieges — ein Krieg, der den Boden der ganzen geistigen und sittlichen Welt anders aufwühlte, als irgendein andrer und den doch nur wirtschaftliche Gier gezeugt — ein Krieg, der wirklich auf die ganze Erde übergriff, alles Gewesene in Frage zu stellen, zu zerschlagen schien — alles unerschütterliche erschütternd, überall neue Ordnungen, neue Gärungen erzeugend, die nun in leidenschaftlichen Konflikten mit den früheren Ordnungen und Konflikten sich verwickeln. Nicht wie ein wildes, schnell sich entladendes Ungewitter brauste dieser Krieg über die geduckten Köpfe hinweg, er fraß sich von Jahr zu Jahr tiefer in die Menschen hinein. Die alle, die in Deutschland diesen Krieg verloren, die Doktrinären, die Schwärmer, die Schwachen, die Feigen, die Lügner gebärden sich nun als die Träger der Ideen und die Befreier der Menschheit. Die ganze Welt ist durch Lüge und Haß vergiftet, durch hysterische Anklagen, durch ein freventliches Übermaß des Leidens, des Todes, des Hungers, der Mühsal, der Arbeit, der Erregung ist sie bis in alle Fasern des Wesens verwirrt und verbittert, wie sie noch nie verwirrt und verbittert war. Wir leben noch immer in der Finsternis, in die uns dies unbegreifliche Geschehen geschleudert, das Leben und die Gesetze, die der Krieg geschaffen, wirken noch weiter.

Eben die Kunst dieser werdenden Welt, auch die Kunst des Krieges war oder schien der Expressionismus. Man wird nun verstehen, warum er so explosiv auftrat und so explosiv wirkte. Er war schon das künstlerische Sturmzeichen, das den Krieg einläutete.

Ohne Zweifel hat uns der Expressionismus neue Gebiete erschlossen. Ein neues Studium der Bewegungen und aller ihrer Wunder, der unerschöpflichen

Stufenfolge ihrer Wandlungen, Steigerungen, Ausdrucksformen hob mit ihm an: die einzelnen Bewegungen hatten immer interessiert, nun interessierten ihr ganzer Ablauf und ihre Komplexe, ihre Kurven und ihre Gipfel. Das Aufleben der Kunst des Tanzes und die kinematographische Vorführung gehören in das expressionistische Reich und sind mit ihm gediehen.

Dies Studium führt von selbst zum Suchen nach dem Bezeichnenden und Prägnanten, nach den wenigen entscheidenden, alles in sich bergenden Linien. Dabei wird die Gebärde leicht Übergebärde, das Charakteristische Karikatur, die einzelne Beobachtung wirkt sich aus auf Kosten des Zusammenhangs, ein Motiv ist überdeutlich, die andern verkümmern oder Alles verfließt oder verrinnt ineinander. Doch unsre Augen, überbildet und übermüdet wie sie sind, bedürfen gewaltsamer Kuren, wenn sie das Sehen wieder lernen sollen. Die Bewegungen des Einzelnen oder die Bewegungen kleiner in sich abgeschlossener Gruppen zu erkennen, war nicht das einzige Ziel. Nicht nur jeder Bewegung in ihrem ganzen Verlauf bis in ihre feinsten Äußerungen galt es nachzuschauen, mit natürlichen oder mit geschärften Augen. Die Bewegung der Massen interessierte mehr, das große Hin und Her ihres In- und Gegeneinanderflutens, ihre geregelten und ihre freien Gliederungen — der Massen der Eindrücke sowohl wie der Massen der Menschen, ihre Vermischungen, die ineinander tauchen und auseinander aufsteigen, in einem Rhythmus, in einem Tempo, auch in einer Breite und in einer Abwechslung, von der frühere Epochen nichts ahnen konnten, und der wir auch lange genug stumpf und gleichmütig zusahen.

Die Rückkehr zur Welt des Einfachen und Kindlichen, die auch die Welt des Primitiven und Unbewußten umspannt, scheint eine Rückkehr zur Gesundheit. Sieht denn nicht auch gerade das Kind die Welt an wie ein Spielzeug, wie eine große Arche Noah? Alles durcheinander, bunt, wirr, leicht und toll, laut und froh, so daß es sich immer rasch zerstören und anders und wieder anders aufbauen läßt? Regen denn gerade das Kind nicht die Fetzen und das Unentwirrbare an, ein Beisammen von Material und Ausführung, von Stoff und Form, von Groß und Klein, von Schief und Gerade, ein unaufhörlicher Traum, aus dem immer neue Überraschungen auftauchen?

Fast alle haben wir wohl den Expressionismus zuerst nur nach seinen, allerdings recht abstoßenden und besonders unfähigen Entartungen beurteilt oder für ihn nichts anderes aufgebracht als ein hochmütiges Verlachen. Heute geben auch Gelehrte und Künstler der älteren Richtung gern und dankbar zu, wie oft ihnen die neue Kunst die Augen geöffnet. Vor allen Dingen hat er uns die bildende Kunst neu sehen gelehrt, jene Kunst zumal, deren Größe die Kraft des Ausdrucks und der Bewegung war und die frühere

Generationen mitleidig als Unbeholfenheit gelten ließen. Wir erinnnern an die Buchmalerei des früheren Mittelalters. Die Welt der Gotik, ihrer Dome, ihrer Bilder, ihrer Handschriften, ihre große und kleine Kunst, ist durch den Expressionismus ein neues Leben gesteigerter Bewegung geworden. Ihr stolzes und reines Aufwärts, ihr heiliges Empor, der unerschöpfliche Reichtum ihrer Gesichte, auch ihre feierlichen Verwirrungen und Gegensätze durchrinnen uns mit neuem Schauer, seitdem der Expressionismus und sein überstürzendes Pathos sie uns gezeigt. In der Dichtung entdeckten wir, wieder durch den Expressionismus, jene Denkmale, deren Wunder weniger der vollendete Aufbau und die durchbildete Komposition sind, als die Gewalt der Visionen, die groß, geheimnisvoll, dunkeln und tiefen Gesetzen gehorchend, eine sich an die andere reihen — alte Gebete, Hymnen, Zaubersprüche, Beschwörungen. Ebenso erschloß uns die neueste Kunst die älteste Kunst des Wunders und des Fabulierens; die Märchen z. B. gerade der Primitiven, mit ihrem unersättlichen, phantastischen Drang und ihrer immer beweglichen Freude am Erzählen, ihren endlosen heitersten und buntesten Durcheinander.

In einem neuen expressionistischen Drama, in der Koralle von Georg Kaiser, sagt ein Museumsdirektor: die Museen, die er bauen wolle, dürften nichts zeigen als weiße Wände, keine Bilder. Denn jede vergangene Kunst bedrücke und lähme, das Neue müsse sich aber frei entfalten können, die Anregungskraft leerer, weißer Wände sei stärker als die Anregungskraft auch der vollendetsten Gemälde. — Wir wollen uns über die Feigheit dieser Theorie hier nicht äußern, übrigens würde sie, und das wäre nicht das Schlechteste an ihr, auch alle neuesten Bilder zu baldigem Tode verurteilen. Die Praxis des Expressionismus hat ihr jedenfalls nicht entsprochen. Der Naturalismus hatte wirklich den Mut und fing an zu dichten, als ob vor ihm nichts gewesen wäre. Keine Zeitschriften und keine Künstler sind aber so bedacht auf eine stolze Ahnenreihe wie gerade die expressionistischen. Dort verkünden sie die unbedingte und umwälzende Neuheit ihrer Kunst, hier rühmen sie sich gleichzeitig, daß eigentlich alle großen Künstler früherer Zeiten eben Expressionisten gewesen seien, so daß die Kunst des neuen Expressionismus eigentlich der Gipfel wäre, dem alle Jahrtausende zustrebten. In diesem Widerspruch liegt eine hübsche und paradoxe Ironie, zugleich das Eingeständnis, daß der geschichtliche und bewährte Expressionismus stärker sei als der gegenwärtige, schöpferische. Das scheint in der Tat: diese neuen Revolutionäre, die „Aktion" und „Sturm" auf ihr Banner schrieben, wird man in späteren Zeiten wegen ihrer theoretischen und geschichtlichen Einsichten schätzen,

ihre künstlerischen Schöpfungen werden rasch verklingen. Das wäre nicht das erste Mal, daß in unserer Zeit Wissenschaft, Theorie, Erkenntnis und Geist stärker sind und des rechten Weges sich bewußter, als die Kunst.

Wir wissen: in der Kunst gilt Theorie und Lehre wenig, Persönlichkeit und Leistung viel. Eben große Persönlichkeiten und Leistungen haben sich aber bisher unter der Fahne des Expressionismus nicht sammeln wollen. Die wenigen interessanten oder auch vielversprechenden gingen in der Masse der Mitläufer und der Kleineren unter. Das ganze Credo verlangte auch von den Gläubigen gar zu wenig. Ein paar Visionen hinludern, ein Beisammen von Fetzen, Lappen, Farbenklexen und Spinngeweben als Bild ausgeben, einige Tätowierungen und hysterische Linienorgien ein Porträt nennen und ein sinnloses Lautgestammel ein Gedicht — jede Ausbildung und jedes Können ist solchem Unternehmen nur hinderlich, das ist eben eine Arbeit für ganz voraussetzungslose Geister. So ist denn auch der Expressionismus in bedrohlichster Fülle des Nichtkönnens aufgewuchert: in Kunstausstellungen sucht er früher gern, in einem richtigen Gefühl, die juryfreien Gruppen auf. Franz von Lenbach, als er einmal durch die Säle der damals modernen Sezession ging, sagte: „spätere Zeiten werden glauben, ein ungeheuer produktives Rindvieh hätte das Alles allein gemalt." Wäre ihm eine expressionistische Ausstellung vorgesetzt worden, er hätte sich im gleichen Sinne, nur noch viel drastischer geäußert.

Den Expressionismus als Kunst haben noch andere Verhängnisse ereilt. Wenn irgendeine Richtung, so hat diese dem Ursprünglichen, Elementaren, Kindlichen zugestrebt, um eine Erneuerung unseres ganzen Daseins zu erreichen, eine neue mächtige Kunst aus dem Volk für das Volk, die Wiedergeburt der Kunst aus dem tiefsten Geist unserer Zeit. In dieser Absicht haben sich gerade die Radikalsten, die Vorgeschrittensten unter den Sozialisten seiner bemächtigt; der Expressionismus war ihnen eine trotzige Kundgebung gegen die Besitzenden, gegen Bürgertum, gegen Militarismus. Hier sollte die neue große Front aufmarschieren gegen alle Sünde und gegen allen Verfall, gegen alle Greuel und Verbrechen unsrer verbrecherischsten und greuelvollsten Zeit. Damit war denn diese neue Gotik, von der Schwärmer träumten, bei uns gerade den Hypernervösen und Dekadenten ausgeliefert. Die Sehnsucht nach Kraft und Kindheit, namentlich wenn nach ihr ununterbrochen geschrien wird, ist meist ein Zeichen der Schwäche. Die Unsteten, die Überbildeten, die Erschöpften rufen besonders laut, jene unproduktiven Scharen, die alle Genüsse durchkosteten oder die unfähig sind, zu genießen, die zuerst alle Werte zersetzen, und die dann wieder das Nichts nicht ertragen mögen:

dann verlangen sie hysterisch den Messias. Unter den Expressionisten war die Zahl der Juden wieder besonders stark: deshalb hat die Kritik den Expressionismus auch so gefeiert. Man hat ihn die Gotik der verbrauchten Nerven genannt: die in ihm liegende Antinomie, der unlösbare Widerstreit zwischen Verfall und Kraft, ist damit sehr treffend charakterisiert. Am tiefsten sank der Expressionismus zur Zeit der Revolution. Eine Anzahl von Literaten drängte damals ihren Expressionismus dem „werktätigen Volk" auf, als die Kunst der Wiedergeburt. In ihren Reihen kämpften ehrliche und verträumte Schwärmer, verhungerte und doktrinäre Idealisten, Friedensfreunde um jeden Preis, die in langer Arbeit den Krieg unterhöhlt, und so viele Verstörte und Schwache und Nachsüchtige: sie glaubten sich unterdrückt und verfolgt, nun kam der Tag ihrer Vergeltung. Sie säten nicht Frieden, sondern Verbitterung, die ohnehin kaum zu ertragenden Gegensätze haben sie weiter vergiftet und die deutsche Zwietracht noch verstärkt. Denn das Kennzeichen der deutschen Pazifisten war ja die sonderbare Parole, daß man die in Deutschland herrschenden Klassen mit allen Mitteln, auch mit brutalster Gewalt bekämpfen müsse, um der ganzen Welt Glück und ewigen Frieden zu schenken. Wie frisch und jung, wie stolz und vaterländisch erscheinen uns nun die Anfänge des Naturalismus! Jene gärende Bewegung hat doch überall neue Kräfte entfesselt, mit gewaltsamen Streichen das neue Leben geweckt. Der Expressionismus steht schon heute auf einem großen Trümmerfeld.

2

Das eigentliche Gebiet des Expressionismus scheint die Kunst, die eine rasche Folge wirkungsvoller Bilder will, als Hintergrund oder als Ausdruck einer bewegten Handlung, diese vielleicht noch gesteigert durch das Neben- und Gegeneinanderfluten der Massen und durch die Kontraste der Masse und des Einzelnen. Die Bühnenkunst war der gegebene Boden für die neue Richtung. Das Theater der letzten Jahre hat das erkannt. Nach deutscher Art wurde die Erkenntnis überall in das Experiment umgesetzt. Man schuf Riesenbühnen oder man entwickelte die bestehenden Bühnen in die Breite oder in die Tiefe, oder man strebte nach den einfachsten Linien und den wirksamsten Farben und erklärte allen dekorativen Aufbauten den Krieg. Eine freie Treppe war der Spielraum; breite, dunkle Vorhänge die Kulissen. Oder man kehrte in die freie Luft zurück oder vor die Portale der Münster oder wiederum man schuf die buntesten, steifsten, ganz kindlich stilisierten Bühnenbilder. Wir sind noch mitten in diesem Treiben: allmählich fängt es an, uns alle zu fesseln und wir ahnen die neuen Formen, die sich daraus entwickeln könnten.

Freilich ist sich diese neueste Bewegung über ihre Aufgaben noch nicht klar. Sie sucht sich wohl ohne Einschränkung des ganzen Dramas, des alten wie des neuen, des bürgerlichen und des phantastischen, der Oper und des Schauspiels zu bemächtigen. Von den alten mimischen Formen, von Zirkus und Clownspaß, von Akrobatenkünsten und Pantomime, von Volksspiel und Puppenspiel, von allen diesen, im Lauf der Jahrhunderte erprobten und gesteigerten Gebärden und Bewegungen müßten ihr außerdem Anregungen über Anregungen zuströmen. Nicht minder müßte sie der neuesten Ausdruckskunst, der des Kino, mit lebhaftester Aufmerksamkeit folgen, gerade weil das Kino zwingt, Minenspiel und Gebärde zu steigern, so daß sie auch das Wort ersetzen.

Die neue expressionistische Bühnenkunst erkennt bisher nur einige dieser Möglichkeiten und deren Grenzen und Gesetze hat sie noch nicht erfaßt. Neue Bühnenkunst und neues Drama und altes Drama heben und stärken noch nicht eins das andere. Der Expressionismus kam ja von der bildenden Kunst auf die Bühne; von seinen bemerkenswerteren Vertretern begann Oskar Kokoschka als Maler, und der viel tiefere Ernst Barlach als Bildhauer. In der bildenden Kunst mußte die neue Richtung auch aufwachsen; in anderen Künsten gelangen Gebärde und Bewegung nicht zur gleichen reinen Anschauung. In der dichtenden Kunst ist der Expressionismus nur Übertragung, er findet auch andere Lebensbedingungen und muß sich mit ihnen auseinandersetzen, das ist noch nicht überzeugend geschehen. — Beim Naturalismus und Impressionismus galt Entsprechendes: Natur kann Niemand so anschaulich und unmittelbar schildern wie der Maler. Dementsprechend ist auch der dichterische Naturalismus bei der Malerei in die Lehre gegangen, mit und ohne Absicht, freilich ohne Ausdauer und oft ohne den rechten Instinkt, dafür mit doktrinärem Eigensinn.

Eigentlich hat die neue Kunst, die aus bewegtem Bühnenbild und bewegter dramatischer Handlung ein neues Kunstwerk schafft, sich von vielen Seiten vorbereitet, nun ruft sie schmerzlich nach dem Erlöser und Vollender. Wie verlockend großartig wäre es, spielte sich die neue Synthese der bewegten Bilder und der bewegten Handlung auf dem uralten Boden der dramatischen Gesetze und Gegensätze ab, träten auch hier der Mensch als Ich und der Mensch als Masse in Konflikt, und ebenso das Ewige und Beharrende hier und das Vergehende und Werdende dort!

Das Bild als sichtbares Symbol der Handlung, als Ausdruck ihrer tieferen Bedeutung hatte uns Maeterlinck von Neuem entdeckt. Strindbergs Dramen verwandelten das menschliche Leben in eine große ruhelose Passion. Träume und Wirklichkeit, Vergangenes und Gegenwärtiges fluteten erregt und heftig

durcheinander, beklemmend und ahnungsreich. Das große breite Geschehen, geschichtliche Bewegtheit spielte sich in großen Kampfszenen und Verschwörungsszenen und Verfluchungsszenen ab, von anschwellender und mächtiger Ausdruckskraft. Wie oft hat Strindberg den Expressionismus schon vorweg genommen. Und Wedekind — wir haben es ja schon angedeutet — ist eigentlich erst entdeckt, nachdem wir erkannten, was er selbst noch nicht wußte, daß er Expressionist war. Er selbst zog seine Aufführungen unerträglich ins Breite, und entblößte dadurch ihre philiströse Schwerfälligkeit, wir führen die Dramen Schlag auf Schlag auf, so daß sich die Ereignisse wirblich und überstürzend jagen: rasch, verblüffend, grotesk; je weniger wir Atem holen können, je weniger wir zur Besinnung kommen, um so echter wird der Wedekindische Sinn.

Was nun auf diese begabten und vielfältigen Anfänge folgte, das ist freilich enttäuschend. Der in den letzten Jahren am meisten genannte Name war der von Georg Kaiser. Von Anfang an hat er dem Expressionismus nicht gehuldigt. Er drapierte sich geschickt in vielen Gewandungen, die er größeren Meistern entlieh, gierig nach dem großen Erfolg, ohne innere Festigkeit und ohne die echten Weihen. Im Krieg wurden seine Dramen: Von Morgen bis Mitternacht, Gas, im geringeren Maße auch: Die Koralle lärmende Erfolge, doch war es ein Lärm von der Art, die gewöhnlich die Nerven der Betroffenen nicht lange vertragen. Außerdem wurden dann menschliche Gebrechen des Autors allzu sichtbar. Sie machten ihn zum Helden recht unerwünschter Sensationen und Prozesse. Einigen seiner Anhänger, in einer übel berufenen Großstadtpresse, war das der Anlaß zu einem hysterischen, nur in ganz verworrenen und verschobenen Zeiten erlebbaren Personenkult; dieser zehrte noch einmal empfindlich an der Substanz künstlerischen Kredits, die dem Dichter noch geblieben war. —

Von modernen Sensationen zeigt uns das Drama Kaisers eine reiche Auswahl; das sinnverwirrende Getriebe in einer großen Bank, Unterschlagung und Defraudation, Sechstagerennen, Versammlungen der Heilsarmee, die Verführungen der Ballhäuser und das im Kontrast zu jener stillen Häuslichkeit der Zeit vor dem Kriege, in der jeden Tag ein Stück Fleisch auf den Tisch kam, in der eine Tochter nähte und die andere Richard Wagner auf dem Klavier spielte. Oder phantastische Wohltätigkeiten eines Milliardärs, die Flucht dieses Milliardärs vor sich selbst, die ihn in seinen Reichtum hineinjagt, seine üppigen Verschwendungen, die Sehnsucht seiner Kinder nach Armut, Einfachheit und Arbeit. Oder: mörderische Explosionen in einer großen Fabrik, Unberechenbarkeiten der neuen Technik, der neuen Experimente, der neuen chemischen Zusammensetzungen, den unentrinnbaren Zauber, dem alle

verfallen, die sich diesem wilden Betrieb verschreiben, der jeden Augenblick den Untergang verheißt und von dem man doch nicht zurückfindet ins gleichmäßige und gefahrlose Leben. Das ist Alles mit stärksten Spannungen vorgetragen, die Katastrophen entladen sich über Menschen, die nicht Individuen, die nur Typen und Menschen ihrer Zeit sein sollen, die deshalb auch keinen Namen tragen. „Der Milliardär", „Der Sohn des Milliardärs", „Der Vater", „Der Sohn", „Die Mutter", „Die Geliebte des Sohnes", „Die Gouvernante", so etwa heißt es in den modernen Personenverzeichnissen. Die Handlung spielt sich — auch das ist ein beabsichtigter Kontrast — in den einfachsten Räumen ab, damit das ganze Interesse sich auf die Vorgänge und ihre Opfer lenkt. Eine Wand und zwei Stühle: mehr bedarf der modernste Dichter für seine Szenen oft nicht.

Eben weil die wirklichen Menschen der Handlung fehlen, ist sie seelenlos. Wie im Kino greift sie, im ganzen expressionistischen Drama, auf die ältesten und äußerlichsten Wirkungen zurück und sucht diese zu steigern. Giftbecher werden vertauscht, nicht einmal, sondern so oft, daß keiner weiß, wer das Gift trank und ob es überhaupt getrunken ist, Doppelgänger erscheinen, sie unterscheiden sich nur durch eine Koralle, die der eine trägt, diese wird dann auch so oft vertauscht, daß die beiden über sich selbst ins Unklare geraten und die anderen Mitspieler erst recht usw. Alles ist errechnete kalte Leidenschaft, ohne innere Glut, den modernen Tänzen vergleichbar, die Bewegung ist nur Bewegung, ein äußeres Merkmal, nicht der Ausdruck eines tiefen Verlangens oder einer Qual der Zeit. Man vergleiche einmal Kaisers Gas mit dem zweiten Teil von Björnsons Drama: Über unsre Kraft; trotz aller Äußerlichkeit des Alten, wie jung und frisch und wie schwärmerisch und rührend ist sein Werk im Vergleich mit dem blasierten, überreizten Modernling! Von Strindberg und seiner inbrünstigen Sehnsucht nach neuen Welten wollen wir hier gar nicht erst reden. Äußere Spannungen sind bei Kaiser gehäuft, bis die Nerven reißen — die innere Spannung fehlt, der Gegensatz von innerer und äußerer Spannung fehlt erst recht; Szenen, überreiche Handlungen jagen und stürzen an uns vorbei; warum, wissen wir nicht, am Ende fühlt man sich nur gemartert und leer: ist es also ein Wunder, wenn die Wirkung von Kaisers Dramen sich so rasch erschöpfte?

Der noch ungestümer auftretende jugendlichere Walter Hasenclever wird sein Feuer auch rasch verpuffen. Seine wilden Anklagen gegen die Welt der Väter, in seinem Drama: Der Sohn mußten in einer Welt der empörten Jugend wiederhallen, besonders in der Welt, die der Revolution von 1918 nahestand und in der ja nicht gerade die guten, tapferen und zukunftsreichen

Köpfe wirkten. Die Anklagen im Sohn sind denn auch ohne jeden Gehalt — aufbrausende Phrasen, weiter nichts! Und die Ideale dieses Sohnes? Elegante Automobilfahrten, tolle Gelage, Gasthäuser ersten Ranges, fabelhafte Geliebte, was ist das sonst als Wünsche, wie der Sohn eines reichen Hauses sie hegt, den man knapp hält, kindlich und doch verdorben? Die Empfindungen dieses Jünglings, die Unbotmäßigkeit gegen den Vater, die Verhätschelung durch eine liebebedürftige Gouvernante sind, bisweilen recht übertrieben, sonst aber treffend geschildert: mehr läßt sich zum Ruhm dieser Dichtung nicht aufbringen. Literarische Beurteiler freuten sich außerdem daran, daß im Anfang lange Versreihen und Motive aus Goethes Faust als schwächliche Kopie wiederkehrten und daß Anklänge an Schillers Räuber ebenfalls nicht zu überhören waren.

Hasenclevers Antigone wurde dann die schlimmste Schändung, die über Sophokles in dieser Zeit erging. Eine schöne Szene zeugt von dichterischer Begabung. Grade als der Pöbel auf sie eindringt, wird sich Antigone ihrer tiefen Liebe zum Volk und ihrer großen Schuld gegen das Volk bewußt, ihres früheren gedankenlosen Wohllebens, während Tausende darbten, hungerten und im Elend starben; in ihrer Ekstase nimmt sie nun die ganze Schuld auf sich. Aber sonst: Kreon verwandelt sich in einen albernen Theatertyrannen und zugleich in eine widerwärtige Karikatur Wilhelm des Zweiten; die Bösewichter unsrer Hintertreppenhefte sind im Vergleich mit diesem Kreon Kabinetstücke psychologischer Feinmalerei. Tiresias, Ismene, Hämon werden blutleere Schatten. Das antike Volk und der Chor verwandeln sich in modernen Pöbel, in ein Gemisch von Frechheit und Gier, von Zermürbung, Empörung und roher Genußsucht. Nirgend ein ergreifender, an die Tiefen der Seele hinbrandender Ton — wenn man von diesem Drama zurückdenkt an Hauptmanns Weber! Die antike Bühne verwandelt sich in Max Reinhardts Theater der Viertausend, einschließlich seiner Beleuchtungs- und Dekorationskünste, seiner harten Kontraste von Licht und Schatten, seiner Pantomimen und Massenszenen. Auf dies Theater wirft dann Hasenclever noch die Sensationen des Kino. Die griechische Sprache aber, die Sprache des Sophokles löst der expressionistische Dichter auf in lockere, erregte, freie, oft ungegliederte und prosaische Verse, aus diesen schleudert er uns Worte wie Aas, Kadaver, Pack, Schwein, Maul, Lümmel, Gesindel, Hund, Totenschänder, verrecken, hineineitern, und ihren ekeln und üblen Dunst entgegen. Vergessen wir — und wie gern vergessen wir ihn in diesem Zusammenhange! — einmal den Sophokles ganz, dann bleibt Hasenclevers Antigone immer noch eine der würdelosesten Tendenzdichtungen, zu denen es der deutsche Pazifismus

brachte, abstoßend besonders durch ihr Bestreben nach krassesten Masseneffekten, und möglich nur in einer Zeit schwer erkrankter und überreizter Nerven.

Leider waren die Greuel und Leiden des Krieges auch zu stark für die Nerven von Fritz von Unruh. Vor dem Kriege galt Unruh mit Recht als ein feiner Epigone Heinrichs von Kleist. Er besaß die stille und zarte Liebenswürdigkeit und das echte ritterliche Junkertum, das die Freunde Kleists bezauberte und auch etwas von seiner Gehaltenheit und seiner dramatischen Prägnanz. Die Sehnsucht des Offiziers nach dem Krieg, der Zwang, ein untätiges und ruhmloses Dasein zu führen, bei dem überströmenden Bewußtsein von Jugend und Mut und Kraft, die Erfüllung, die so ganz anders aussieht, als die Träume und Wünsche — dies Schicksal fand in Unruhs ersten Dichtungen einen gefaßten und schlichten, sehnsüchtigen und tiefen Wiederhall. Die Dichtungen aus dem Krieg waren von allen erlebten und gesehenen Greueln verstört, sie schwelgten in grauenhaften sittlichen Verirrungen, in der Wiedergabe übermenschlicher Qualen und Verzerrtheiten. Einzelne Szenen bleiben erschütternd wahr, über vielen Worten und Versen liegt der alte Schmelz, der alte Glanz, als Ganzes bleibt das Drama: Ein Geschlecht ein zerbrochenes Werk, die Schöpfung eines verwirrten Geistes, der nur noch mit unheimlich flackernden, vor Entsetzen weit aufgerissenen Augen in die Welt starrt. Die Schilderung von Verdun in Unruhs Buch: Opfergang ist etwas gefaßter. Hätte der Dichter sie einige Jahre ruhen lassen und ausgären, wie hätten ihre Kraft und ihre Wirkung sich geläutert! Auch so bleibt das Werk herzzerreißend — die wilde Gedrängtheit seiner Leidenschaften, Ahnungen, Verzweiflungen, das Tempo der Begebnisse, die namenlose Erschöpfung und das furchtbare Wüten des Todes! Alles ist in unübertreffbarer Echtheit und höchst anschaulich wiedergegeben. Man meint, daß man gar nicht weiß, was ein Opfer und ein Opfergang ist, bevor man dies Buch las.

Reinhard Sorge ist zu früh gefallen. Sein Bettler hatte einen guten Blick für die Wirksamkeiten der bewegten Massen und der traumhaft drohenden Visionen in der neuen Kunst. Reinhard Goering wurde zu früh gepriesen, Paul Kornfeld dichtete qualvoll suchende und zersetzende und gehetzte und anempfundene Dramen. Hanns Johst scheint uns ein Nachfolger Grabbes und der Romantik, nicht ohne den Zauber ihrer Jugend, aber in seinen Erzählungen ist er viel zu anspruchsvoll und zu breit; man sucht irgend einen besondern Gehalt und sucht vergebens.

3

Ein Intellektueller, der sich an die Herrenkaste heranmacht, begeht Verrat am Geist. Denn der Geist ist nichts Erhaltendes und gibt kein Vorrecht. Er zersetzt, er ist gleichmacherisch und über die Trümmer von hundert Zwingburgen drängt er den letzten Erfüllungen der Wahrheit und der Gerechtigkeit entgegen, ihrer Vollendung und sei es die des Todes." Diese Worte sind von Heinrich Mann. Auch er wurde als ein Führer des jungen Geschlechts ausgerufen. Am Ende des Krieges, am Anfang der Revolution marschierte er als Häuptling vor der aufrührerischen jungen Literatengarde. Der Dichter verdankte diese Stellung weniger seinen Leistungen als seinem Verleger. Jahrzehnte hindurch blieben seine Werke ziemlich unbeachtet, der Bruder, Thomas Mann, nahm ihm den Ruhm fort. Nun hob man ihn mit jähem Schwung über das Haupt dieses Bürgers, man feierte ihn als Repräsentanten des modernsten Geistes und der modernsten Demokratie, die endlich über das rückständige Deutschland die Segnungen der westlichen, reiferen Kultur und Verfassung ausschütten sollte. Sogar in unsrer Gegenwart ist noch nicht so rücksichtslos für einen Dichter geworben worden wie für Heinrich Mann, noch nicht mit einer so kostspieligen und zähen und systematischen Reklame. Die Inserate, die ganze Zeitungsseiten bedecken, und sonst nur für Warenhäuser und ihre Ausverkäufe reserviert werden, früher auch für Sektfirmen, nahmen nun die wildesten Lobpreisungen der Werke von Heinrich Mann auf. Seine Bücher, in Umschläge von hellem, auffallenden Gelb gekleidet, mit aufreizenden Ankündigungen bedeckt, schmückten in langen Reihen die Auslagefenster aller deutschen Buchhandlungen. Aller Lärm um Wedekind schien schüchtern und anfängerhaft im Vergleich mit diesem Treiben. Geholfen hat sogar dies Geschrei auf die Dauer nicht viel, nur kurze Zeit schnellten die Absatzzahlen in die Höhe; die große Zahl der Mitläufer suchte dann nach einem neuen Stern und die Zahl der durch das Geschrei Verwirrten wandte sich enttäuscht und abgestoßen ab.

Heinrich Mann hat niemals die Eigenschaften eines Führers besessen, er ist immer ein Geführter gewesen. Seine Phantasie und seine Schmiegsamkeit, vielleicht auch seine schöpferische Begabung waren der des Bruders überlegen, und wohl auch sein formales Talent, das romanische Blut fließt stärker und lebhafter in ihm. Wenn man eine Einreihung will, so gehört Heinrich Mann in die psychologische Richtung. Feineres und besseres hat er nie geleistet als, den Wegen Flauberts nachgehend, Schilderungen des Kleinbürgertums: scharfe Beobachtungsgabe, Ironie und Geist, ein feiner Instinkt für alles Halbe, Gebrochne, Schwächliche, Feige in der modernen Seele sind ihre Vorzüge, vorgetragen werden sie mit romanischer Schlagkraft und romanischer

Formulierungskunst. Der Roman: Aus einer kleinen Stadt ist die Höhe dieser Kunst; in andern Dichtungen tritt sie mehr episodisch auf. In dem Drama: Madame Legros ist die Darstellung der Madame Legros als einer kleinbürgerlichen Frau immer noch schwer zu überbieten. Hätte sich Heinrich Mann, bei dieser außerordentlichen Begabung, in Zucht nehmen können, wie sein Bruder sich in Zucht nahm, er wäre einer unsrer Ersten. Novellen, Stimmungen, Skizzen sind sein Gebiet. Man staunt dabei immer von Neuem über dies Können, über diese schmiegsame und stilsichere Empfänglichkeit — welche Kunst hätte sich daraus noch schmieden lassen!

Die schwachen Stellen im Können von Heinrich Mann haben wir schon angedeutet. Nun machen wir sie ganz sichtbar. Der Dichter schreibt viel zu rasch, viel zu flüchtig und viel zu erfolggierig. Er ist auch wechselnden Einflüssen viel zu leicht zugänglich. Diese verarbeitet er nicht in sich, er will sie als Mittel für seinen Ruhm. Ganz willkürlich fallen solche Einflüsse über ihn her, ganz willkürlich wirft er sie wieder in seine Bücher; deren künstlerische Geschlossenheit kümmert ihn wenig. Er fängt als Realist an und endet in der phantastischen und grotesken Manier E. T. A. Hoffmanns, zum Beispiel im Professor Unrat. Die Sucht nach dem Erfolg wird zur Sucht nach Sensationen, diese scheut dann vor modernen Skandalgeschichten nicht zurück, oder er sucht die geschlechtlichen Nerven aufzupeitschen, nicht viel feiner als im Hintertreppenheft; und wieder — wir sind ja in der modernen Dichtung — ohne irgendwelche überquellende Sinnlichkeit. Ach, wie oft muß man das wiederholen! Die Dichter vom Schlage Heinrich Manns sind Intellektualisten mit verdorbenen Nerven und sie spielen sich auf als Voluntaristen mit unverdorbner Kraft!

Die schlimmste Entgleisung Heinrich Manns ist sein vor kurzer Zeit erschienenes Buch: Der Untertan. Die Censur hat es 1914 verboten: wer sie später einmal als eine notwendige, gerechte und vernünftige Einrichtung nachweisen will, darf sich auf dieses Verbot berufen. Im Untertan klingt in einzelnen wehmütigen Schilderungen aus der Biedermeierzeit und in Episoden aus einem holden verliebten Abenteuer noch etwas von dem Zauber eines Poeten nach, der uns auch eine neue bürgerliche Romantik hätte schaffen können. Auch der Witz einzelner Szenen ist zwingend. Doch diese Stellen versinken in einer ungeheuren Anhäufung von Schmutz. Das Deutschland von 1914, das Heinrich Mann zu schildern vorgibt, hat es nie gegeben, auch der weltfremdeste Stammgast eines halbweltlichen Literatencafé's könnte das wissen. Die Ignoranz des Autors ist so böswillig und kraß, die Übertreibungen so albern, das ganze Buch so roh, ohne jede Liebe und ohne Ernst und ohne Würde — man muß es eine niedrige Selbstbefleckung der Heimat nennen, insofern Heinrich

Mann, der ja leider Deutsch schreibt, noch als Deutscher gelten will. Zugleich ist das Buch eine widerwärtige Denunziation, deren sich unsre Feinde schämen würden, geschweige denn, daß sich dort ein Verleger fände, der solches Machwerk anpriese oder gar, wie der Verleger Heinrich Manns, auch andere Autoren aufdringlich feilböte, die in der Gesinnung mit ihm wetteifern.

Gewisse Verzerrungen des Stils und Beschleunigungen des Tempos, dazu etwas Außerkünstlerisches, das die Radikalen bis aufs Messer befehden, wenn sie es in Dichtungen der „Reaktion" entdecken, nämlich die politische Gesinnung, das sind, wie man sieht, die Fäden, die Heinrich Mann mit dem Expressionismus verbinden. Seine Werke zeigen noch etwas Anderes, was sich freilich jeder von vornherein sagt, daß es einen expressionistischen Roman nicht geben kann; höchstens expressionistische Intermezzi in einem Roman. Der Roman als ganzes heißt immer Breite des Geschehens, Fülle des Lebens, das Verweilende und das Ausmalende muß in ihm stärker sein als das Rasche. Schilderungen etwa einer modernen Schlacht, eines Aufruhrs in übervölkerten Industriebezirken, oder des gärenden und hetzenden Wirbels der Großstadt, oder unerhörter Reisen oder der Schaustellung eines Riesenjahrmarkts, das etwa wären novellistische Themen des Expressionismus, aus ihnen könnten wirre, wilde und dunkle, tiefe und tolle, jäh aufblitzende und verlöschende Schicksale aufsteigen.

Diese neue und besondre Aufgabe hat wohl am klarsten Kasimir Edschmid erkannt. In seinen: Sechs Mündungen darf eine Geschichte, „Fifis herbstliche Passion", die Sehnsucht und die vergebliche Liebe der Tänzerin einer Jahrmarktsbude, als ein Paradestück des Expressionismus gelten. Man höre die folgende Einleitung:

„Die Straßen mit den tagmüden, grauen Trottoirs wurden gesprengt, und die schweifhaften, breiten Güsse, die den säenden und starken Gesten der Männer entflogen, legten sich klatschend und eigenwillig auf den Boden. Es wurde Abend. Die Weiden und Eschen der Gärten schwebten scheu und flimmernd vor der ungeheuren Ruhe des opalenen und tiefblauen Himmels. Und wie das Wasser das Irisierende aus der Luft sog, schritten die Menschen über die Straßen wie über Bilder von Signac oder Croß: Eine Viertelstunde brannte die Stadt in einer stillen Glut von gelbem Getupf.

Brandfeuer rannen in dünnen Strähnen dann in die Stadt und mischten sich mit Glockengeläut und dem grausamen Drang einer fressenden Dämmerung. Wie Schlunde tagelang entfeuerter Kanonen brachen die Schloßfenster über die auslöschenden Häuserquadrate, feierlich, hart und alt, eine Zeit noch hinaus.

Dann sprangen die Laternenreihen die Straßen hinunter und erreichten, leichtes Geknatter der Zündung zurücklassend, den Platz, der mit rasender Wucht von tausend Ecken Schnüren und Windungen von Licht geborsten und aufgerammt war und über den ein tiefdunkler, sterndurchlochter Herbsthimmel schräg und kühl heraufwuchs."

Die anderen Novellen des Cyklus sind viel zu verkrampft, ein knabenhaft eigensinniges Ringen, eine manchmal fast belustigende Katzbalgerei mit dem Thema, wieder keine echte, sondern eine künstlich erhitzte, eine Treibhausphantasie. Sogar im Kino ermüdet eine lange Reihe allzu starker Sensationen, in der Novelle ermüdet das noch stärker. Wer das Erotische schildert, den sollte doch der wilde junge Drang in die Fremde treiben und Abenteurerblut, oder er sollte farbige Anschaulichkeit besitzen oder wenigstens eine starke und große Überlegenheit — mühselig abzappeln darf er sich vor unsern Augen auf keinen Fall. Im Wesen von Talenten wie Edschmid liegt es, daß sie immer stärkere Effekte erstreben und dabei ihr Nichtkönnen immer unverkennbarer entblößen. Wir müssen uns überwinden und noch eine Schilderung von Edschmid abdrucken, zugleich als neuen Beleg für die vaterländischen und sittlichen Empfindungen unsrer expressionistischen Meister.

„Negerinnen sind die schönsten Weiber, gelehrig wie Papageien, fahren den Fluß mit einem. Ich meine die gute Rasse ... Am unmöglichsten das Deutsche. Ein Typ existiert nicht. Ausgenommen Jüdisches und Aristokratinnen. Diese sind Zucht, oft geistlos, auch uninteressiert in landläufigem Ausdruck, aber heftig in Rasse, schmale Becken, Tennisbeine, dünn und zäh, ovale Köpfe. Etwas vom elegantesten Tier, der Giraffe und einiges von Stahl. So viel Federndes, daß du auch sehr hohe Ziele mit ihnen erreichst. Aus dem Bett beglückt, frei steigst du (obwohl sie nicht lasterhaft sind an Form) und treibst sie auf, aus dem Rassigen heraus, vom Blut-Adel-Zentrum her in die geistigste Kurve, so daß du Mond, Seligkeit, sogar die Milchstraße mit ihnen erreichst. Auch dann behalten sie die Hüften noch angespannt, jungfräulich ... Das Landläufige ist verwaschen, die bürgerliche Frau ein Schreck zwischen Sentiment und zu dicken kurzen Beinen. Ihr Schick geht nicht bis auf die Dessous wo er erst anfangen sollte. Ihre Haut weder gepflegt noch beseelt mit Eros. Immer riecht sie nach Doppelbett, Geheimrat, selbst im Stande der Noch-Nicht-Defloration. Das Affenhaft-Mütterliche, das Warm-Aneinanderliegen, das Distanzlose kommt als Belastung zum Plattfuß und schwammiger Brust ... Da sie den Kitzel nicht kennt an genialem Reizsinn, so ist sie nicht erotisch. Daher bereit zu jeder Cochonnerie. Lesbisch meist unter dieser Flagge. International, folglich als Ablagerungsobjekt benutzt, verachtet ... Du findest sie getreten in London, in den Bordellen Südfrankreichs roh, heiser, Buenos Aires gefüllt die Anlagen, als Sau auf den Boulevards."

4

Nun lassen wir einige Proben expressionistischer Lyrik und Kritik folgen.

Tiefe rollt Tag
Bettet im Morgen
rötet Wein.

Macht!
Rollen harte Glieder
Brunstet Raub
Habe

Mich
Haupt
Griff
die Welt
Fern nebelt die Tiefe
Glieder flattert gemordeter Knabe
Herz glimmt die geöffnete Brust
Kühlen wachsen Schauder
Schlingen ringen
flügeln Füße
Kraft usw. (Lothar Schreyer)

Scheinwerfer

Schielen Schiefe Sonnensäulen Flammenmörder
Flutenströme Spritzen Weiße Tausend Schlangenzungen
Spitzen Netzen Golden Silberfäden
Quellen Gleißeschaum Sterben Kreisen Kreisen Sterben
Sterben Kreisen zerschellen. (Franz Richard Behrens)

Unsre Stadt ist gar nicht absolut.
In die roten, gefleckten Wolkenmassen
Sinken die Häuser abends wie zerlassen
Voller Detail. Straßen und Lampenflut.

Behändetes Café voll Köpfen kocht,
In Rock aus Schrei steht Litfaßsäule steif
Und fliegt vorbei als dunkler Pferdeschweif
Und Hurenlächeln brennt wie Kleiderdocht.

Tagestrottoir beschreiten dunkle Träger,
Kleider mit alten Flecken roten Munds.
Antlitz, auf Hirn gefaltet, friert blutlos.

Ach machten reicherblutig Wälder uns
der Stadt entschritten. Und wärmend und bloß
Himmel der farbige, der blaue Neger. (Paul Boldt)

Aus „Europa“

Zu Sonnenlüster brodelt auf, ihr finstern Generale!
Endloser Galerien Portraits, sie tosen von der Wand.
Jetzt rücken heimwärts sie gen Schwalbentale.
Ein Frühjahrsdorf erglänzt auf welkester Hand.
Europa du! . . Nationen aufgestrahlter Bau!!
In die der Brüder neue Phalanx brennt!
. einst Spiegelbild du gloriosen Firmaments . . .
O . . daß zu dir so bald die Schlacht auftau. (Johannes R. Becher)

In Verlagsprospekten ist Johannes R. Becher so empfohlen:

„Die vorliegenden Bände sind Proben einer außerordentlichen Trunkenheit der sprachbildenden Centren. Der Begriff ist so sehr zermahlen und Ausdruck, Erguß, bebendes Gestammel, daß auch dort, wo Begriffswerte einfließen, das Blaßgedankliche den Aggregatzustand des Leidenschaftlichen, der tathaften Geberde hat. Eigentlich sind alle diese groß geschauten Städtevisionen, diese Anrufungen Mariä, diese kleinen Bitten aus verlorener Tiefe nie Gedichte, nie Versgebilde, sondern plötzliche Herausstülpungen der seelischen Eingeweide, Zersetzung der Knochen und des Knochenleims: Auflösung des Ich."

Ein anderer Kritiker, Kurt Pinthus, rühmt:

„Übertönt werden alle von den ungeheuerlichen Ausbrüchen der wüststrotzenden Begabung Bechers, den Verfall und Triumph der auf ihn schamlos eindringenden Umwelt zu den zerhackten, hinausgeschrienen, schwebenden, dröhnenden Versen eines fäkalischen Barock, zum anklagenden Taumeltanz auf dem verwüsteten Leib der Gegenwart aufreizt, — bis er, aufgerafft, neuestens das junge Europa zum Kampf gegen das alte aufruft."

Im „Tagebuch des italienischen Fähndrich Quadro" finden sich folgende Sätze:

„Georg Quadro dehnt sich. Ein klein wenig nur, daß die Grade fällt. Aufgeschleudert sofort, Geschmack auf überkompensierter Ebene. Mehr dann, tiefer, einmal am 25. Juni um 5. Grad gleich (und ohne wieder hochzukommen); auf ab, auf ab, zickzack, schnell Dolomitik, bald aber entscheidend dunkelsten Küsten angenähert, wo heulend in tausendfacher Gestalt die Zauberinnen verschlüpft in simpelhaftesten Gebrauchsgegenstand, wo heulend Sirenen locken."

Wen nach mehr dergleichen gelüstet, kann es in der „Aktion", im „Sturm", in den Almanachen neuster Dichtung reichlich finden. „Herausstülpung der seelischen Eingeweide, Zersetzung der Knochen und des Knochenleims: Auflösung des Ich" — da haben wir es!

Bei unserm mühseligen Wandern durch die neue Dichtung kamen wir schon durch allzu viele Entartungen: ihre Überfülle ist leider auch ein Merkmal unsrer Tage. Auch aus andern Zeiten ließe sich eine recht unartige Auslese von wüsten und scheußlichen Übertreibungen aufreihen; aus den Dramen des Sturm und Drang etwa oder aus den religiösen Wortkämpfen und Schmähschriften des 16. Jahrhunderts oder aus dem Unflat des späten Mittelalters oder aus den blutrünstigen Schwelgereien des Barock. Der Vergleich von Art und Unart und Meisterart, der Versuch, die Unart zu verstehen führt auch zum Herzschlag der Zeit. Die Entartungen unsrer Tage greifen nur zu weit um sich, sie fassen auch an unsre Größten. Unser ganzes Durcheinander ist auch schuld daran, d. h. der Zwang für Jeden, seine Stimme über seine Kraft zu steigern, damit man ihn überhaupt hört. Die Gegensätze unsrer Zeit, deren Unlösbarkeiten wir erhöhen, statt sie zu verringern, die qualvolle Ungewißheit unsres Daseins und unsrer Zukunft, die ebenfalls wachsen und wachsen, sind für Entartungen eine andre, nur zu ergiebige, Quelle. Wer kann heute noch, wie im Märchen, durch alle Versuchungen und durch alles lockende und

abstoßende Grauen hindurch, die immer bedrohlicheren Gefahren tapfer überwindend, zum Trank der Unsterblichkeit schreiten?

Die Entartungen unserer jüngsten Kritik sind zugleich Proben des neuen expressionistischen Wortstils und seiner Übertreibungen. Man verrenkt und verzerrt die Sätze und die Worte und verwechselt Verrenkung und Verzerrung mit Bewegung, man reißt die Worte, die sich einprägen sollen, aus ihrem organischen Gefüge, stellt sie dahin, wo sie am stärksten auffallen, reiht sie ohne jede Verbindung aneinander, die Hauptworte beraubt man des Artikels, damit ihre typische Bedeutung sich erhöht und begibt sich damit einer Möglichkeit, das Allgemeine vom Besonderen abzuheben; die neuen Wortbildungen zeigen keinen sprachschöpferischen Instinkt und keine sprachschöpferische Kraft. Barbarei und Wortschwall zugleich; magisch, neu und unerhört soll es klingen, im Grunde ist es ein Gemisch von Verwirrtheit, Ohnmacht und Überhebung.

Ebenso führt die expressionistische Lyrik, deren Proben wir zeigten, ins Nichts. Es ist, z. B. bei Becher, die Bemühung, die ersten Eindrücke, aus denen sich die Kunst gestaltet, in ihrer Verwirrung und in ihrer fragmentarischen Unentwickeltheit uns vorzuführen. Die Wirrnis des Traums und die Bruchstücke, die im Traum auftauchen und sich verdrängen, sind diesem Dichter schon ein zu vorgeschrittenes und klares Stadium; er will noch weiter zurück, in die ersten Gebärzustände. Seine Gedichte erinnern an jene expressionistischen Bilder, in denen man statt Menschen, Tieren, Häusern etwa ein Pferdebein, einen Menschenbauch, den Teil eines Balkongitters usw. sieht, in unlöslichem Durcheinander vor uns verknäuelt. Weil jene ersten Gebärzustände die unruhigsten, verworrensten, geheimnisvollsten sind, darum treibt es den übernervösen Becher zu ihnen hin: er besitzt eben nicht die Kunst, die wählt, zusammenballt und ausharrt. Sieht er wirklich nicht, daß *diese* Kunst ins Chaos und die ewige Nacht zurück muß?

In solchen Leistungen bleibt vom Expressionismus wirklich nichts als Ekstase und Schrei. Der Schrei, empfunden und gepriesen als Urlaut und Ursprache, in Wirklichkeit nur der letzte krampfhafte Ausruf gänzlich erschöpfter, zusammenbrechender Menschen. Wir waren Zeuge, wie sich seit den Tagen des Naturalismus, immer jäher und unheimlicher, Gestalt in Verzerrung, Rede in Schrei verkehrte; auch bei Nietzsche, am Ende seiner Bahn, verklang die Rede in den Schrei. Der Schrei nach dem Kinde, der Schrei nach dem Manne, in den dann die Frauen ausbrachen, liegt uns allen noch als Schreck in den Gliedern. Nun sehen wir das Ende.

Für die expressionistische Lyrik zeigen sich freilich noch ganz andere künstlerische Möglichkeiten. Wenn der Naturalismus durch den Rhythmus, wenn

George durch den Klangleib des Wortes der lyrischen Kunst eine Auferstehung schaffen wollte, die Expressionisten hätten durch die Macht und den Zug der Visionen in das Allerheiligste der Lyrik gelangen und darüber ihre Tempel wölben können. Folge und Aufrauschen der Visionen müßte noch etwas anderes offenbaren: die Gewalten nämlich und den Schöpfer, der dies ewig fortrollende Leben schuf. Erst dann war der Ring der Verwandtschaft von Gotik und Expressionismus geschlossen. Dann standen auch neue Wissenschaft und neue Kunst als Ausdruck eines Erkennens vor uns: die irdische Bewegtheit erschien als das ewig sich fortzeugende Werk eines Schöpfers und die Gesetze der irdischen Bewegungen als Widerbilder der kosmischen. Bewegungen und Bahnen der Gestirne vollziehen sich in den Kreisen und Abläufen, in die unser Dasein und in die auch die Schicksale unsrer Seele gebannt sind. Das wäre die Wiederkehr großartiger mittelalterlicher Konzeptionen; auch erlauchte Geister neuerer Zeiten haben solche Zusammenhänge geahnt.

Da und dort im letzten lyrischen Gestalten regt sich etwas von diesen Ahnungen. Oft genannt war in den letzten Jahren der Name von Max Pulver; seine Dramen: Igernes Schuld und Alexander der Große, und seine Gedichte. Weite Empfänglichkeit, Freude an wechselnden Versmaßen und an entlegenen Fernen stellen Pulver eigentlich in die Reihen der Romantik. Seine stürmische Sehnsucht ins große unendliche All, die in den Fesseln irdischer Inbrunst sich windet und sie doch nicht sprengen kann, so daß in erregtesten Bildern Sinnliches und Übersinnliches, traumhaft wild, auf ihn eindringen, machen ihn doch dem Expressionismus verwandt. Aus diesem unlösbaren Hin und Her steigen bisweilen große Visionen auf. Gefühle und Konflikte, die Richard Dehmel erlitt, erwachen zu neuem Leben: die Sinnlichkeit ist matter, das formale Ausdrucksvermögen reiner, der Zug in die Unendlichkeit, in die Höhen hinauf stärker. — Wir glauben den Versuch neuer Welten auch in den Dichtungen von Theodor Däubler zu spüren. Trotz aller wahllosen und spielerischen Häufungen des Klanges, trotz aller dunklen Verworrenheiten und unreifen, literatenhaften Verkündungen, in seinen Gedichten lebt etwas von den kosmischen Einwirkungen der Gestirne und von ihrem Widerschein im Menschen; Erde, Himmel und das Ich fühlen sich wieder als schwere geheimnisvolle Einheit und genießen ihre Pracht. In den Gedichten dieses Triestiners leuchten wieder die mittägliche Schönheit und die strahlenden Farben des Südens. Eben um seiner Ahnungen willen lieben vielleicht unsre Jüngsten Däubler: wir fürchten, er verliert sich bald in Zerflatterungen.

Vielleicht wäre Ernst Stadler der Vollendung näher gekommen. In viel höherem Grad als Däubler war er ein Mann feiner und reicher Bildung,

empfänglich bis in die zarten Nervengänge für die gärenden und schöpferischen Gewalten unsrer Zeit ebenso wie für die tiefen Wunder der Gotik, durchglutet von dem unbedingten Streben in die umfassende Einheit des Seins. Er schulte sich an den großen Franzosen — die auch tief auf Däubler wirkten — an Richard Dehmel, an mittelalterlicher Kunst und Dichtung. Gelehrter, akademischer Lehrer, Dichter, Deutscher, Elsässer in Einem war Stadler neben wenigen Andern eine wundervolle Gewähr, daß auch in der Auffassung und Darstellung und im Erleben der Dichtung und der Deutschheit nach langer Dürre auf unsern Hochschulen wieder ein erquickendes Leben aufwächst.

Eines der gefeierten Gedichte des im Krieg Gefallenen stehe hier, das auf die berühmten Bildwerke der Synagoge und der Kirche im Straßburger Münster:

Zuletzt, da alles Werk verrichtet, meinen Gott zu loben,
Hat meine Hand die beiden Frauenbilder aus dem Stein gehoben.
Die eine aufgerichtet, frei und unerschrocken —
Ihr Blick ist Sieg, ihr Schreiten glänzt Frohlocken.
Zu zeigen, wie sie freudig über allem Erdenmühsal throne,
Gab ich ihr Kelch und Kreuzesfahne und die Krone.
Aber meine Seele, Schönheit ferner Kindertage und mein tief verstecktes Leben
Hab ich der Besiegten, der Verstoßenen gegeben.
Und was ich in mir trug an Stille, sanfter Trauer und demütigem Verlangen
Hab ich sehnsüchtig über ihren Kinderleib gehangen:
Die schlanken Hüften ausgebuchtet, die der lockre Gürtel hält,
Die Hügel ihrer Brüste zärtlich aus dem Linnen ausgewellt,
Ließ ihre Haare über Schultern hin wie einen blonden Regen fließen,
Liebkoste ihre Hände, die das alte Buch und den zerknickten Schaft umschließen,
Gab ihren schlaffen Armen die gebeugte Schwermut gelber Weizenfelder, die in Julisonne schwellen
Dem Wandeln ihrer Füße die Musik von Orgeln, die an Sonntagen aus Kirchentüren quellen.
Die süßen Augen mußten eine Binde tragen,
Daß rührender durch dünne Seide wehe ihrer Wimpern Schlagen.
Und Lieblichkeit der Glieder, die ihr weiches Hemd erfüllt,
Hab ich mit Demut ganz und gar umhüllt,
Daß wunderbar in Gottes Brudernähe
Von Niedrigkeit umglänzt ihr reines Bildnis stehe. —

So nah ans Nichts und ans Ende kamen wir noch nie wie beim Expressionismus. Niemals wurde auch die eine herzzerreißende Tragik unsrer Zeit, der ewige Widerstreit zwischen großem Wollen und schwachem Können so sichtbar. Dichter wollten die aus den Fugen geratene Zeit wieder einrenken, aber sie waren unwissende und anmaßende Literaten. Eine neue Welt sollte aus den wirbelnden neuen Gewalten der Zeit geholt werden und sie kreiste in den Zirkeln der

Literaten! So wenig schöpferische Kräfte hat eine literarische Bewegung selten aufzuweisen: und nur außerordentliches schöpferisches Können hätte sie gerechtfertigt. Der Expressionismus gab sich zu früh auf, auch das gehört zu seiner Unkraft. Eine kommende Kunst scheint wieder in zarter friedlicher Ruhe und in sauberem bescheidnen Können ihr Heil zu suchen.

Theoretisch sind die Möglichkeiten des Expressionismus noch nicht erschöpft. Aus seinem Wollen und Wesen könnte auf der Bühne, in Gedichten, in Schilderungen eine mächtige, unserer Zeit und ihren Gluten entlodernde Kunst sich aufrecken. Die Aufgabe, die uns Dehmel zuerst zeigte, tritt uns im Expressionismus mit neuem Zauber, verlockender und problematischer entgegen, die Aufgabe, die Masse zu erobern und zu gestalten, ihr unwiderstehliches Andrängen und ihr dumpfes und verworrenes Grollen. — Doch eben weil die Theorie das fordert, wird die Wirklichkeit, zerrissener, unberechenbarer, verkrampfter denn je, zu andern Tempeln pilgern. Bisher sieht gerade die Dichtung, die sich unbedingter als jede andere als Dichtung der Zukunft aufspielte, auf mehr gescheiterte Hoffnungen als ihre Vorgängerinnen. Die verheerenden Mächte unserer Tage waren stärker als sie, diesen hatte sie sich zu sehr ausgeliefert.

Alte und neue Kunst

Das neue Drama in Deutschland wäre ohne Ibsen und Strindberg nicht entstanden. Die andern fremden Meister, die wir nannten, trieben ihre Einflüsse auch bis an die Wurzeln unsrer neuen dramatischen Kunst. Uns scheint heute, auch unser neues Drama hätte sich reicher und stetiger entwickelt, wäre es auf dem Boden seiner alten Heimat geblieben. Im Wesen und der Geschichte der deutschen Stämme, ihrem sich stets verjüngenden Reichtum und ihren Gegensätzen und Gemeinsamkeiten schlummern noch Saft und Kraft genug für manches deutsche Drama. Kleist und Hebbel und Grillparzer wiesen über sich hinaus, in den Träumen der Romantik lockt noch manche Verheißung. Das neue Drama hat ja diesen Stimmen gern gelauscht, doch es blieb, wie so oft bei unsrer Dichtung, bei halbem Hinhören und bei halbem Vollenden. Man erlag der Verführung zu vieler Götter, Persönlichkeiten von der Geschlossenheit Ibsens, von der Leidenschaft Strindbergs entstanden unter uns nicht — nun tobt ringsum die Wirrnis, und der Expressionismus hat sie ins Unerträgliche gesteigert.

Bei der Lyrik war der künstlerische Verlauf anders. Fremde Meister entwickelten eine große bildende Kraft, vor ihnen allen die romanischen — auch bei der Malerei blieb das französische Vorbild ja das beherrschende — die Macht der deutschen Tradition und der deutschen Meister trat dahinter zurück. Der einzige, der beseligt aus dem Brunnen unsres Volksliedes schöpfte, war Liliencron. Aber die Lyrik strebte viel gefaßter und sichrer als das Drama in die Zukunft. Bei Dehmel und bei dem Expressionismus dämmerten Möglichkeiten auf einer Vermählung von neuem Sozialismus und neuer Lyrik, und Lyriker waren unsre großen Propheten und Erzieher, Nietzsche und George. Das reine Priestertum Klopstocks schien wieder aufzuleben in unsren Tagen: grade unsre Jüngsten erweisen dem Ahnherrn der deutschen Lyrik des achtzehnten Jahrhunderts, seiner klanglichen reinen Schönheit und seinen strengen Geboten erneute Ehrfurcht. Wie nah steht doch diese priesterliche Erscheinung und diese priesterliche Wirksamkeit der Art Stefan Georges! Hinter den wirklichen und starken zog eine große Schar schwächerer und falscher Propheten. Die Lyrik erging sich auch in krausen, beglückenden und ahnungsschweren Phantasien, wiegte sich, ernst und spielend, im Makrokosmos, baute

sonnenhelle Luftschlösser der Zukunft, verlor sich schwärmerisch ins All und mit verzärtelter Hingabe in die Kunst. Viele Wunder und manchen strahlenden Glanz unsrer Sprache hat sie uns wiedergeschenkt: wir erstaunten, wie rasch und üppig ein Reichtum aufblühte, der verschüttet schien. Dicht daneben standen freilich krasses Unvermögen und nichtskönnerische Herausforderung, greisenhaft in jungen Dichtern sich gebärdend. Solche seltsamen und verhängnisvollen Gegensätze stoßen sich wieder und wieder in unsrer Zeit, in früheren Jahrhunderten mit ihrer einheitlichen Kultur wären diese Konflikte undenkbar gewesen.

Noch andre Bahnen ging die Kunst unsrer Erzählung. Den fremden Meistern zeigte auch sie die schuldige Ehrerbietung. Flaubert und Maupassant, Zola, die Gebrüder Goncourt, Balzac, Tolstoj, Dostojewski, Mereschkowski, Jacobsen sind in keinem andern Lande gründlicher studiert, leidenschaftlicher gelesen und verehrt und wohl auch tiefer verstanden worden als in Deutschland. Sie schufen eine neue europäische Kunst, einen neuen Realismus und eine neue Beobachtungsgabe. Aus ihnen strömt auch eine neue tausendfältige Musik der Empfindung uns entgegen, zarte, süße, träumerische Sehnsucht und Melancholie, eine unendliche Verwebung von Mensch und Natur und früher unerhörte religiöse Sehnsucht wühlt ihre Tiefen auf. Der Kampf zwischen Bewußtem und Unbewußtem, seine rätselhaften Entscheidungen und dunklen Geheimnisse wirken auch in diesen Romanen. Sie verwandeln die Schicksale und Abenteuer des Leibes in die der Seele, die vom Hellen ins Dunkle immer von neuem zurücksinkt und immer von neuem mit sehnsüchtigem Verlangen die Arme ins Helle hebt.

Auch die äußere Welt wird in dieser neuen europäischen Dichtung eine andere. In ihre heiligen Hallen werden der Arbeiter, der Niedrige, der Verbrecher, die Mühseligen und Beladenen und die Ausgestoßenen eingelassen; sie zeichnet, rührend und erschütternd, den tiefsten Verirrungen unerschrocken nachgehend, mit einem früher kaum vorstellbaren Mitgefühl, uns neue Bilder menschlichen Leidens, menschlichen Versinkens, menschlicher Liebe. Eine religiöse Inbrunst, eine harte entsagende Arbeit — wir müssen es hier noch einmal bekennen — verklärt die Apostel dieser neuen Welt: wie wäre sonst die überschwengliche Verehrung möglich, die sie in ganz Europa genossen?

Natürlich finden wir die Einwirkungen dieser Großen auch im deutschen Roman. Zola hat ja in der maßgebenden deutschen Erzählungskunst keine tieferen Spuren hinterlassen. Heute ist er teils vergessener als Ibsen, teils leidenschaftlicher bekämpft. Seit Nietzsche wenden sich grade deutsche Meister erbittert und empört, allerdings weder gerecht noch verständig gegen seine äußern

Anhäufungen ungeheurer Scheußlichkeiten und Stoffmassen. Man sollte aber einen Dichter nicht gering schätzen, der in seinem Oeuvre Wesen und Untergang des bahnbrechenden, neue Reiche erobernden Künstlers so in alle Ewigkeiten wahr geschildert, der den neuen Atem, der die animalischen Kräfte der Zeit stärker spürte als ein Andrer und der die Gewalt der Massen tiefer und prophetischer empfand, leidenschaftlicher aufpeitschte.

Balzac, diesem großen Kenner des Menschlichen, seinen gigantischen Schilderungen und seinem Sehertum, ist vielleicht eine neue Zukunft beschieden. Die Gebrüder Goncourt und Maupassant rückten uns in verblassende Entfernung. Jacobsens tief verträumte, farbenreiche, allzu verlockende und auch allzu diesseitige und bestimmbare Stimmungskunst, seine subtile und subtilste Seelenmalerei und sein schwelgerischer Schönheitsdurst haben ihren Zauber wohl auch etwas erschöpft. Seitdem das Zeitalter der Dekadenz und seine Versuchungen vorübergingen, empfinden wir mit einem gewissen Widerstreben seinen Stil als Manier und sind reizbar gegen das zeitlich Begrenzte in diesem Können. Grade die Weichen nahm Jacobsen ganz gefangen, so daß sie seine Sprache reden und wie er zergliedern und in sein Land gehen, z. B. Rainer Maria Rilke. Der Erzähler Tolstoj hat mehr durch Vermittlung andrer, als unmittelbar gewirkt; im Kriege griff man wieder zu seinen einzig großartigen Schilderungen: wie überragen sie doch an innerlicher Wahrheit und großem Blick und wunderbarer Auffassung die meisten Kriegsbücher! Mereschkowski steht im Schatten Größerer. Flaubert von den Franzosen, Dostojewski von den Russen sind noch immer, wir müssen auch dies uns noch einmal einprägen, die großen Heiligen der neuen deutschen Erzählung. Flaubert, weil er sein ganzes Leben, unerbittlich und unbedingt, auf den Altar der Kunst legte, Dostojewski, weil er inbrünstig und verzehrend, mitten in einer Zeit des Materialismus und der Gottesfeindschaft, um Gott kämpfte, ihn verleugnete und ihn bekannte, weil er die teuflischen und göttlichen Gewalten mit unerhörter Ergriffenheit gestaltete und empfand, weil er in die letzten Abgründe stieg, und aus ihnen eine neue Religion und eine neue Liebe in eine neue Welt sich erheben sah.

Man hat aber den Eindruck: auch wenn diese Großen alle nicht gewesen wären, der neue deutsche Roman hätte sich trotzdem entwickelt. Vielleicht hätten ihm dann manche Tiefe, mancher fremdartige Reiz, manches neue Problem gefehlt, vielleicht wäre ihm auch mancher Irrweg erspart geblieben, seine Bedeutung und sein Wert wären kaum geschmälert worden. Der deutsche Roman hat sich an dem europäischen nicht emporgerankt wie das deutsche Drama und die deutsche Lyrik an ihren europäischen Vorbildern. Grade als der Kultus des ausländischen Romans am stärksten war, als man einen seiner Meister nach dem

andern pries, im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts, war der neue deutsche Roman noch gar nicht sichtbar. Das Drama in Deutschland war zur Zeit des ersten Naturalismus wirklich entseelt, und auch in der Lyrik war wenig Seelenhaftes, zu gleicher Zeit blühte in Deutschland eine reife und reiche Kunst des Erzählens: ganz leer und dürr war die deutsche Dichtung damals nicht. Die jungen Erzähler sahen auch nicht über die älteren Meister weg, als seien sie Luft, sondern sie lernten von ihnen: dankbar und bereichert gingen sie den Weg von der älteren zur neuen Kunst. Nicht nur das: eben die Kritiker, die im Drama die großen Norweger entdeckten und den jungen Naturalismus aus der Taufe hoben, die dem Werk der Epigonen bittre Fehde ansagten, Otto Brahm und Paul Schlenther, fanden im Roman und in der Novelle die deutschen Meister wieder und wurden nicht müde, ihren Ruhm zu preisen, sie fanden vor allem Gottfried Keller und Theodor Fontane. Diese beiden aber haben unsre neue Erzählungskunst am stärksten befruchtet, ihre Einwirkung reicht bis zu den Jüngsten. Was wir im Drama und oft auch in der Lyrik schmerzlich vermißten, im Roman wurde es uns geschenkt: eine feste und lebendige deutsche Überlieferung.

Wir rufen uns die Erzähler ins Gedächtnis, die etwa von 1870—1890 gelesen, begehrt und gefeiert wurden: neben Fontane und Keller waren es Wilhelm Raabe, Theodor Storm, Paul Heyse, Conrad Ferdinand Meyer, Richard Voß, Adolf Wilbrandt, Rudolf Lindau, Hans Hoffmann, Heinrich Seidel, Ferdinand von Saar, Marie von Ebner-Eschenbach, Margarete von Bülow. In weiterem Abstand folgten Felix Dahn, Georg Ebers, Friedrich Spielhagen. Aus früheren Jahrzehnten standen Gustav Freytag, J. Viktor Scheffel, Friedrich Theodor Vischer, Louise von François in frischem Ansehen. Langsam gelangte der zarte und feine Adalbert Stifter zu gebührender Anerkennung.— Dieser große Reichtum überrascht und erfreut uns. Wir geben auch zu, daß diese Erzähler den nun wirkenden und sich mühenden Meistern in Vielem überlegen sind. Die Kunst der Novelle, die Kunst des Erzählens um des Erzählens willen stand vor dreißig und vierzig Jahren auf einer größeren Höhe als heute und war in sich fester, die Phantasie war reicher und leichter. Mit Gottfried Keller, Paul Heyse und Theodor Storm ging die Novelle im klassischen Sinne von uns; manche Anzeichen deuten darauf hin, daß sie strenger und tiefer wiederkehren könne. Die Freude des Erfindens, die Lust sich auszubreiten, alle natürlichen Triebe, die von alters her zum Fabulieren locken, wirkten damals unbewußter und unbefangener: das wird uns sehr fühlbar, wenn man längere Zeit in der neuen Kunst oder bei den neuen europäischen Meistern verweilt hat. In seelischer Tiefe, im problematischen Grübeln, in der ganzen Sorge um den Menschen ist unsre

Dichtung überlegen, an Daseinsglück und am heiteren Wohlgefallen an der bunten Kunst ist sie ärmer. Die Alten, Gottfried Keller, Theodor Fontane, Wilhelm Raabe besaßen auch die köstlichste Frucht eines reifen Lebens und seiner Kämpfe und Enttäuschungen: den Humor in seinem goldenen und perlenden Glanz und in seiner reifen und gütigen Abgeglichenheit. In unserer Heimatdichtung leuchtet etwas davon wieder auf. Sonst ist wohl die Kraft der bitteren Satire und des scharfen Witzes bei uns gewachsen; der rechte Ausgleich will aber den Neueren nicht gelingen, ihr Ernst ist auch zu verbittert und grämlich oder zu prophetenhaft. Den geschichtlichen Roman großen Stils und den Zeitroman pflegte man zur Zeit unsrer Eltern und Ahnen ebenfalls erfolgreicher und naiver, man besaß einen Hort geschichtlicher und kulturgeschichtlicher höherer Bildung, den wir nicht mehr haben, die humanistische Erziehung brachte doch manchen Gewinn. Wir haben die künstlerischen Reichtümer und Möglichkeiten der Erzählung, die sich in weitem Umkreis um 1870 lagern, noch längst nicht alle erkannt: würde mehr davon unter uns auferstehen und wandeln, wir würden in einer neuen Freude und Zuversicht aufatmen.

Der neue Roman erschien auch viel später auf dem Plan als die neue Lyrik und das neue Drama. In den Jahren 1890 bis 1900 hat er sich noch kaum geregt, erst im Anfang des neuen Jahrhunderts, ein Menschenalter nach dem Krieg von 1870 war er da und dann gleich in einer Fülle und Blüte, die, wie wir ohne Überhebung sagen dürfen, außer Deutschland kaum ein Land gezeugt hätte. Thomas und Heinrich Mann, Hermann Hesse, Emil Strauß, der Graf Keyserling, Jakob Wassermann, Ricarda Huch, Friedrich Huch, Gustav Frenssen, Rudolf Hans Bartsch, sie alle erschienen eigentlich gleichzeitig unter uns. Einige unter ihnen haben die Entwicklung des neuen Romans bis in unsre Tage bestimmt, sie sind noch heute seine Führer.

Der Roman besitzt in unsren Tagen wohl überhaupt ein stärkeres Beharrungsvermögen als Lyrik und Drama. Er ist umfänglich und soll gehaltvoll sein; wie viele Dichter haben uns Cyklen und Reihen von Romanen geschenkt! Wenn wir in die unteren Schichten steigen: ein richtiger Hintertreppenroman hat Tausende von Seiten, und ein bis zwei Jahre gehören dazu, wenn man ihn lieferungsweise verzehren will.

Auch ist der Roman auf die treue Gunst vieler Leser angewiesen und muß um sie werben, man sucht bei ihm stille und dauerhafte Erholung. Das sind alles zurückhaltende, konservative Kräfte. Das Drama bedarf, um leben zu können, der Schauspieler. Diese sind auf neue Rollen und auf das Neue überhaupt immer erpicht, denn darin liegt die Gewähr für ihren neuen und besonderen Ruhm, sie waren immer eine revolutionäre Gesellschaft, mit echtem Zigeuner-

blut, wenn sie wirklich etwas taugten. Ein Gedicht findet in Deutschland, verglichen mit dem Roman und dem Drama, eine beschränkte Gemeinde. Es bleibt sehr oft den engen Kreisen literarischer Bildung ausgeliefert, das heißt grade heute einer Zuhörerschaft, die ohne Abwechslung, Neuerungssucht und starke Emotionen nicht leben kann. Die Kunst des Gesanges und des Liedervortrags hat grade in Deutschland eine lange Geschichte und eine reife, wunderbare Kultur. Ein Geschlecht gibt diesen Schatz dankbar in die Hände des folgenden, damit ihn dies mit der gleichen Liebe pflege und nie geraten die alten Weisen neben den neuen ganz in Vergessenheit. Die Kultur des Vortrags von Versen und Gedichten ist dagegen im neuen Deutschland kaum entwickelt. In letzter Zeit bemüht man sich wieder um sie. Doch werden die meisten noch immer von einem peinlichen Gefühl der Verlegenheit oder der Beschämung beschlichen, wenn sie in engerem Kreise Gedichte vortragen hören oder gar selbst vortragen sollen. Das scheint ihnen bald als Ziererei, und bald als unzarte Zurschaustellung. Wären unsre Gedichte so gern gehört und so schön vorgetragen wie unsre Lieder, auch die Entwicklung unsrer Lyrik wäre stetiger und Entartungen würden sie nicht so heftig verwüsten.

Für den Roman wurde sein langsames und organisches Gedeihen ein Segen. Überragende Persönlichkeiten sind auf seinen Gefilden nicht gewachsen. Von ihnen kann sich mit Flaubert, Tolstoj, Dostojewski niemand messen. Späteren Geschlechtern werden auch Wilhelm Raabe, Gottfried Keller und Theodor Fontane stärker, schöpferischer und eigenwilliger scheinen als unsre Erzähler. Ebensowenig erreichen diese die Bedeutung von Friedrich Nietzsche oder Stefan George. Wie beim Drama fesseln uns aber die Fülle und die Verschiedenheiten der Begabungen und Leistungen: beim Roman und bei der Erzählung ist die Blüte reicher und die Folge schöner, natürlicher und fruchtbarer. Wir mußten beim Drama unsre Hände allzuoft warnend und beschwörend erheben, Untergang und Nichts brausten nah und näher heran. Die Freude am Zerstören, die wachsende Ratlosigkeit griffen tückisch um sich. Im Roman spielen sich die zerstörerischen Kräfte auf engerem Raume ab; bisher wurden sie, wenn sie sich auch stets von neuem und immer heftiger vorwagten, siegreich zurückgetrieben. Die Kraft der Jugend, die schöpferische Zuversicht, der enge Zusammenhang mit den guten Genien unsres Landes und unsrer Zeit blieben stärker.

Die Gliederung dieses Reichtums ergibt sich von selbst. Sehr viele Dichtungen entsteigen dem Wesen der deutschen Stämme und Landschaften, andre schmiegen sich der Entwicklung des neuen Reiches und seinem Sorgen und Sehnen an, wieder andre entfalten uns ihr Wollen und Können im Vergleich mit den

Werken früherer Geschlechter und im Vergleich mit den Bestrebungen der Lyrik und des Dramas. Die Breite und die Menge dieser Kunst zwingt den Darsteller zusammenzudrängen, auszuwählen, anzudeuten, auch da, wo viele Beispiele eindringlicher und überzeugender gewirkt hätten. Übersichten, von verweilender Charakteristik unterbrochen, vielseitige, individualisierende Kennzeichnungen, in die großen Wirksamkeiten unsres ganzen neuen Seins und Werdens gestellt, das Herausheben des Erfolgreichsten, des Bezeichnenden und des Wertvollen, sei auch auf diesem Feld unser ehrliches Bemühen, vielleicht wird es den Boden der Erkenntnis am besten bereiten.

2

Von den neuen Romanen wurde keinem eine nachhaltigere Wirkung beschieden als den Buddenbrooks von Thomas Mann. Der Dichter ist einer der Wenigen, die sich in der ganzen öffentlichen Meinung ein gefestigtes Ansehn erworben haben, als ein anerkannter Repräsentant deutscher Dichtung und deutschen Geistes. Die Wogen der leidenschaftlichen Diskussion, die einst auch um die Buddenbrooks aufschlugen, sind längst geglättet. Zuerst las man das Buch, weil es von den immer interessanten Senatoren einer Hansastadt und ihrem Wohlleben berichtete und weil man darin pikante Indiskretionen des Dichters über die eigene Familie sah, heute gilt es als ein Meisterwerk der deutschen Prosa, genießt klassische Ehren und ist ein Thema literarhistorischer Forschung.

Thomas Mann gehört, wie wir schon andeuteten, zu denen, die gern von ihrem künstlerischen Tun und Wollen Rechenschaft ablegen, getrieben von dem gewissenhaftesten Gefühl der Verantwortung gegenüber ihrer und gegenüber der ganzen Kunst und dem deutschen Geist. Je größer sein Ansehn wurde, um so lebhafter fühlte der Dichter das Gewicht seiner Stellung: der Boden, auf dem er stand, die geistigen Voraussetzungen, die ihn bedingen, seine Aufgabe im großen Umkreis der deutschen Bildung, besonders in den ungeheuren Brandungen unsrer Tage, darüber sorgt und sinnt er unablässig. Auch die Erörterungen in seinem letzten großen Buch, in den: Betrachtungen eines Unpolitischen, gehören diesen Problemen an. Bildung und Einsicht des Dichters sind von Jahr zu Jahr gereift, grade das letzte, viel verkannte, als reaktionär verrufene Buch bezeugt das sehr nachdrücklich. Kaum ein andrer Autor ist den literarischen, künstlerischen, musikalischen, geistigen Ereignissen der letzten Jahrzehnte mit der gleichen gespannten Aufmerksamkeit und der gleichen leidenschaftlichen Teilnahme gefolgt, mit dem heißen Bemühen, sachlich zu verstehen und zu urteilen.

Thomas Mann wurde in Lübeck als Abkömmling eines alten Patriziergeschlechtes geboren, seine Mutter war romanischen Blutes. Grade die Blutmischung gab dem Dichter ein Gefühl der Distanz und der Sachlichkeit und sie erhöhte auch sein Interesse für seine Familie und seine Umgebung. Die Hanseaten sind eine Gemeinschaft von starker kaufmännischer Kultur und großem familienhaften und standeshaften Stolz, abgeschlossen nach außen, geschlossen unter sich, gegen neue Eindringlinge immer auf der Hut und ihnen gegenüber von schärfster Kritik. Ihr Interesse gehört mehr der Vaterstadt als dem Vaterland, die höchste Ehre bleibt, als Senator die Geschicke der Vaterstadt zu verwalten. Der Reichtum hat sie an ein behagliches Wohlleben gewöhnt, das auch der Arzt und der Seelsorger nicht stören dürfen. In allen Äußerlichkeiten, auch in der Frage der Kleidung, des Auftretens, der Sprechart bleiben sie sehr empfindlich. Ihr Familiensinn schließt ein Gefühl der Verantwortung gegenüber den Vorfahren ein, das ihnen das eigene Handeln, besonders bei der Frage der Ehe, zugleich beengt und festigt. Der alte Stolz des Deutschen auf seine Ahnen, die ihm Vorbild und Ansporn sind, gewinnt in diesen freien Bürgern neue Form. Unsern Dichter trieb es, die Geschichte einer hanseatischen Familie zu schreiben und sie im wechselnden Stil und Geist der Zeit zu spiegeln, von der anmutigen und gravitätischen Biedermeierzeit und ihrer zugleich tiefen und nüchternen Frömmigkeit bis in den Verfall und die Zerrissenheiten am Ende des 19. Jahrhunderts.

Diese Familiengeschichte war zugleich ein andres Thema, vor zwanzig Jahren in Frankreich und Deutschland d a s Thema der Dichtung: nämlich das Thema der Dekadenz. Der Abkömmling einer alten Sippe, selbst nicht mehr rassenrein, mitten unter Bürgern, Kaufleuten, Patriziern aufgewachsen, das reizbare Blut des Künstlers in den Adern, mit seinem starken Drang nach Unabhängigkeit, ein Ungebundner mitten unter Gebundenen, der fühlte sich zu solchem Thema mit besonderer Gewalt hingezogen.

Zur Zeit des jungen Thomas Mann war Dekadenz und Literatentum oft dasselbe, Literatentum im Sinn von Schnitzlers Literatur. Es war jene Gilde, die sich auch untereinander abschloß, in den Cafés, um von Literatur und ihrem Betriebe zu leben, die sich sehr merkwürdige Heilige zur Verehrung wählte, die jeden noch unberühmten Mann gelten ließ, der sich noch nicht durch einen Erfolg verbürgerlicht hatte. Und es war auch jene Gilde, der Phantasie, Schöpferkraft, Schweigsamkeit abgingen, die dafür die eigenen äußeren Erlebnisse und auch die der Freunde oder auch solche, die sie sonst erlauscht hatte, in ihren Büchern preisgab; überempfindlich gegenüber jeder Kritik, groß an Worten, klein und feig an Taten, sich selbst alles erlaubend, was ihnen gefiel, mit unsäglicher Geringschätzung auf den Philister blickend.

Ein bischen abgefärbt hat dies Glaubensbekenntnis auch auf den werdenden Thomas Mann. Denn Phantasie war und ist nicht das Starke in ihm, in die neutrale Luft des Cafés flüchtete er gern, um den Anfechtungen des Frühlings und der Natur zu entgehen, den Dingen der praktischen Wirklichkeit blieb er oft fremd: den Barometer konnte er nicht lesen und ein Schiff, das vom Stapel läuft, hielt er für fertig; an Selbstbewußtsein hat es ihm auch nicht gefehlt.

Bürgertum, Verfall, Literatentum, das sind die Kardinalpunkte für die Kunst des frühen Thomas Mann. Er hat sich dann mit ihnen sein Leben lang unabläßig auseinandergesetzt, hat, in echt deutscher Gründlichkeit, ihren Bedingungen tiefer und tiefer nachgegraben, dabei drang er bis zu den dunklen Ursprüngen der Kunst und des Lebens. Eben der Ernst und die Mühsal der Arbeit hoben Thomas Mann weit über den Literaten. Mit der deutschen Sprache hat er fast gerungen wie Friedrich Nietzsche rang, man hat seine Sorgfalt auch mit der von Gustav Flaubert verglichen. Thomas Mann gab sich Rechenschaft von der Kraft und Wirkung jedes Wortes, jedes Satzes, er zeigt uns, wie und warum er grade diesen Ausdruck gewählt, umschreibt vorsichtig die Geltungsbereiche, setzt mit feiner und treffender Überlegung die Beiwörter. Allem Abgegriffenen, Phrasenhaften ging er weit aus dem Weg; nur an ganz wenigen Stellen, wo auch er müde wird, schleicht es sich in seine Texte. Immer sieht man ihn feilend, putzend, glättend, schürfend, beim Streicheln und beim Proben, man glaubt gern, daß ihm an manchem Tage nur wenige Sätze oder nur ein einziger Satz gelingt. Stil und Schreibweise des Dichters sind ein leuchtendes Vorbild saubersten, fein ziselierter Arbeit, würdig wiederum der alten deutschen Meister. Er selbst nennt seine Werke auch einmal gute Partituren und vergleicht seine Bemühung mit der des Musikers, wie das auch Friedrich Nietzsche liebte. Bedächtiger können Fugen kaum gebaut sein wie diese Sätze und Absätze. Jedem, der ein bischen hinhorcht, strömen aus dem Fluß der Rede die Grundmelodien der sprechenden Menschen entgegen. Wie gern wird auch ein Satz, ein Thema leicht und heiter und doch mit weicher Melancholie variiert: man erinnere sich etwa der stolzen Worte der jungen Toni Buddenbrook, nach ihrer ersten halbkindlichen Liebe, wie sie sich immer von neuem vorsagt, daß sie „ihr Jawort erteilt" hat.

Der Ehrgeiz dieses Künstlers ist es nicht, knapp und rasch zusammendrängend zu erzählen. Er sieht das Leben in seinen tausend lebendigen Einzelheiten, diese will er in ihrer ganzen Fülle und in ihrer packenden Anschaulichkeit vor uns ausschütten, nicht auf einmal, sondern nacheinander, wie sie sich eben folgen, an gewissen Höhepunkten liebevoll verweilend, damit der Leser auch alles vor sich sieht, jede Geste, jedes Detail der Kleidung, Gesicht, Blick und Mienen-

spiel, die ganze Haltung der Sprechenden und ihr Suchen nach Worten, auch die breite unverfälschte Sprache des Alltags, stereotype Wendungen und Wiederholungen. Alle Feste sollen wir ebenfalls miterleben, alles Auf und Ab des Daseins: große Gesellschaften, Hochzeiten, Geburtstage, Taufen, Beerdigungen, Erbstreitigkeiten, Familienzusammenkünfte, Jubiläen — je nach Zeit und Stand wechselt dabei leise die sprachliche Färbung. Dieser lebendige und vielfältige Realismus kehrt mit Thomas Mann zum erstenmal in die deutsche Prosa ein. Weil er von einer lebenserfüllten Szene zur andern führt und mit reifer Kunst wechselt zwischen etwas beschleunigtem und zwischen verharrendem Tempo, zwischen großen Familienszenen und zwischen Einzelszenen, kann das Interesse nicht erlahmen. Besonders nicht, weil der Dichter mitten aus frischem und doch verschiedenem Erinnern berichtet: viele Erlebnisse hat er im Sinn, wie sie seinem lebhaften kindlichen Aufmerken sich eingeprägt, oder er hat die Erzählungen der Seinen noch im Ohr, oder er schreibt sich immer tiefer in das Wesen und die Sprache der Seinen und in ihr Andenken hinein. Bei allem Ernst und bei aller Sorgfalt: der Dichter war damals noch sehr jung, eben fünfundzwanzig Jahr. Auch diese Jugend in ihrer unbekümmerten und entschlossenen Art, ist der unerreichbare Zauber und Reiz, der um die Buddenbrooks weht. Seltsam nur, wie oft dieser Jugend die tiefe und heiße Liebe zu den Menschen zu fehlen scheint, alle Kraft der Hingabe wird durch die strenge Kunst und durch das unbedingte Bemühen sachlich zu sein, aufgebraucht.

Natürlich geschieht im schönen Eifer des Anfängers da und dort zu viel. Die stereotypen Wendungen, die Aussehn, Redeweise und Charakter einer Person kennzeichnen sollen, wiederholen sich zu oft, anstelle der inneren drängt sich die äußere Charakteristik zu weit vor. Auch die Synonyme häufen sich zu hoch, etwa in einem Satz wie dem folgenden: „sie war gelähmt, verblüfft, vor den Kopf geschlagen, ungläubig, unfähig den Gedanken in seiner Tiefe zu erfassen". In der „Königlichen Hoheit" findet sich noch Leereres: „Am Tage der 72 Schüsse war beste Jahreszeit, Spätfrühling, Frühsommer, Juni-Anfang, ein Tag nach Pfingsten". Über vielen Einzelheiten geht bisweilen das Ganze verloren, oder die Beiworte und Nebensätze verschränken sich so, daß man sich verwirrt und das Erste bereits vergaß, wenn man beim Letzten glücklich angekommen ist.

Aber man lese einen Satz wie diesen: „Er stand da in der Haltung, die oft Krummbeinigen eigen ist, ein wenig geknickt, ein wenig Fragezeichenartig, Kopf, Bauch und Knie nach vorn geschoben und seine runden, tiefliegenden Augen, die er so groß wie möglich machte, hatten sich wie bei seinem Vater, wenn er zornig war, mit roten Rändern umgeben, die bis zu den Wangenknochen liefen. „Wie sprichst du zu mir," sagte er. „Was habe ich dir getan! Ich gehe

schon von selbst, du brauchst mich nicht hinauszuwerfen. — Pfui," fügte er mit aufrichtigem Vorwurf hinzu und dieses Wort begleitete er mit einer kurzen schnappenden Handbewegung nach vorn, als finge er eine Fliege."

Episoden, Nebenpersonen und ihre Szenen sind dem Dichter ausgezeichnet gelungen, hier spürt man neben der eigenen brillanten Beobachtung das Studium von Dickens und Gogol. Wir denken etwa an den Makler Sigismund Gosch, der so harmlos und bescheiden ist und in der schrecklichen Ausdrucksweise eines Theaterintriganten sich gefällt oder an den Bankier Kesselmeyer, der alles ungeheuer komisch findet, auch das Schrecklichste, der in sein „aha" und „nahein" die vielfältigsten Variationen legt, seinen Kneifer auf die Nase haut, wobei sich seine Uhrkette und seine Kneiferschnur verwirren, oder an Tonis ersten Mann, Herrn Grünlich, mit seiner sanften, liebedienerischen, heuchlerischen Redeweise, seinen Bart und seine Koteletten. Oder wir denken an Clotilde, die so viel ißt und immer mager bleibt und schon mit 14 Jahren eine alte Jungfer war und an Doktor Grabow „ein wenig Taube, ein wenig Franzbrot" oder an die Pastoren, die Suitiers, die Lehrer Hannos, — keiner, der nicht durch irgendeine Gewohnheit, eine Geste, eine Redewendung so vor uns gestellt wäre, daß wir ihn für immer vor uns sehen.

Weniger ist der Münchner Permaneder geglückt, der bleibt zu sehr im Typischen und zu tief unter dem Niveau der Buddenbrooks. Am Schlusse wird das Groteske und das widrig Phantastische zu stark. Die Stilfehler, die bei Heinrich Mann die guten Anfänge zerstören, waren eine Gefahr auch für den Bruder.

Vier Generationen der Buddenbrooks führt der Dichter an uns vorüber. Die letzte ist repräsentiert durch den kleinen Nachfahren Hanno, der eines frühen Todes stirbt, wohl der abscheulichste, liebloseste, verzärteltste Bursche, der je durch die deutsche Dichtung schritt, überzüchtet und übersensitiv bis in sein schwächliches Mark; allerdings ein jämmerliches Ende. Die erste Generation ist die Ruhe und das Gleichmaß selbst, voll der Grazie des biedermeierschen Bürgertums, die folgende eine echt hanseatische Mischung strengen und gleichmäßigen Geschäftssinnes und religiöser Inbrunst. Der dritten, Thomas Buddenbrook, seinem Bruder Christian und seiner Schwester Toni, gibt Thomas Mann seine ganze Kunst, in ihrer Schilderung kann er sich nicht genugtun. In Thomas Buddenbrook erreicht die Familie ihre Höhe und neigt sich zu ihrem Untergang. Thomas ist eigentlich ein Künstler, kein Kaufmann, voller wechselnder Ideen und Interessen und voller genialer Einfälle. Er läßt sich gar zu gern anregen, ein beweglicher, geistreicher, bedeutender Mensch. Doch die Stetigkeit der Eltern fehlt ihm; seine Erfolge übertreffen weit die der andern, doch die Rückschläge und Mißerfolge sind auch viel empfindlicher. Dann verliert er die

Freude am Beruf, an Häuslichkeit und Familie hat er keinen Halt, er findet bei ihnen kein wirkliches Verständnis, keine Ruhe und keinen Trost und keinen ermunternden Zuspruch, weder an der blassen kühlen Frau, noch an dem kümmerlichen, entarteten Sohn, noch an den Geschwistern. Immer tiefer gerät er ins Äußerliche, Kleinliche. Schwere Unglücksfälle, darunter ein sehr unwahrscheinlicher und dazu theatralisch vorgetragener, treten hinzu: dieser Buddenbrook, Senator, Stolz der Seinen, stirbt, innerlich einsam, gescheitert, eines unrühmliches Todes. — Der Bruder Christian ist vielleicht noch begabter, ein glänzender Beobachter und Nachahmer, doch er ist um vieles schwächer und haltloser. Das Zerfahrene und Verlotterte, das Abkömmlinge alter Familien oft zeigen, ist in sein Wesen eingelassen, wie soll er sich zusammennehmen? Die Schwester Toni, die eigentliche Hüterin des Familienstolzes, wird noch eher als andre in den Strudel des Verfalls gezogen; die Ihren zwingen sie zu einer falschen Ehe, die gelöst werden muß, eine zweite Ehe scheitert erst recht, nun lebt sie ohne rechten Sinn weiter: in Wirklichkeit mag sie originaler, liebreicher und amüsanter gewesen sein, als in der Wiedergabe Thomas Manns. Ein Verfall, wie er sich hier begibt: zuerst lange Stetigkeit, dann rasches Aufblühn, dann Überspannung der Kräfte, dann der Umschlag ins Künstlerische — aber künstlerische Naturen, nicht künstlerische Vollbringer sind das Ergebnis — das Ende beschleunigt durch falsche Blutmischung, dieser Verlauf ist bis zu einem gewissen Grade typisch. Mancher wird sich ähnlicher Prozesse entsinnen. Die Auffassung dieses Geschehens ist bei Thomas Mann sehr tief, die Durchführung ganz und gar musikalisch: ein großes, tragisches, durch tausend Verschlingungen tapfer und unbeirrt geführtes, immer tiefer und herber aufklingendes Thema, von tausend Arabesken beziehungsreich umspielt, am Ende in trostlose Wehmut verrieselnd. Dieser Thomas Buddenbrook wächst durch sein Unglück und durch seine Erlebnisse; wo ihm das eigene Leben zerfiel, sehnt er sich inbrünstig, das ganze Leben zu verstehen, seine Worte über Aufstieg und Niedergang und Erfolg und über das Meer und die Berge sind von tiefer und reifer Weisheit, sein letzter Trost ist Schopenhauer. Ohne dessen Philosophie, ohne die Musik Richard Wagners, ohne Friedrich Nietzsches Psychologie wären die Buddenbrooks nicht entstanden. Das sind die geistigen und künstlerischen Väter der Dichtung. Durch das große Werk von Thomas Manns Jugend geht schon jene Sympathie mit dem Tode, die in seiner reifsten Dichtung, im Tod in Venedig, der erschütternde Grundakkord wird, die Hans Pfitzner das Thema seines Palästrina nannte, im Gegensatz zur rauschenden und blitzenden Lebensfreude in den Meistersingern und die eine Signatur der Zeit vor 1914 war. Wir denken daran, was die Sehnsucht und der Tod für Wagners Tristan bedeutete,

wie der Zauber des Untergangs das Werk von Friedrich Nietzsche umspielt, wie dem jungen Hofmannsthal der Tod als Vollender des Daseins erschien: welche Kraft gehörte dazu, diese Verlockungen zu überwinden und erhobenen Hauptes die Zukunft zu suchen! Wir waren auch trunken vom Willen zur Macht, aber diese Macht trug den Todeskeim in sich, weil ihr der Geist und das tiefe Deutschsein noch fehlten. Wenn wir uns diese Gewißheit auch tausendmal fortlärmten, in uns blieb sie doch: welche furchtbaren Ernten unter uns der Tod halten würde, das haben wir trotz allem gefühlt.

Man darf die Buddenbrooks auch einen Kaufmannsroman nennen. Dann legt sich der Vergleich mit Gustav Freytags Soll und Haben nah. Eine Gegenüberstellung dieser Werke zeigt allerdings überraschend klar den Gegensatz zweier Geschlechter, des Geschlechts, das 1848 jung war und des Geschlechts, das nach 1871 heranwuchs. Bei Gustav Freytag der Verfall des Adels, das hohe Lied auf das Bürgertum, seinen Fleiß, seine Unternehmungskraft, seinen jungen und frischen Mut, seine innere Gesundheit: Soll und Haben ist ein junger, zuversichtlicher, fast lärmender Roman und doch wieder von den guten Geistern schlesischer Grazie und liebenswerten Übermuts beschützt. Eine überreiche Anzahl von Personen tritt uns entgegen, alle geschickt und klug auf das Typische, Repräsentative hin charakterisiert, in Vergleich und Kontrast gebracht, der Aufbau ist von einer Geschlossenheit und von einem jugendlichen Schwung, den vorher und nachher kein deutscher Roman erreicht hat. Eine immer wachsende Spannung hält uns in Atem und löst sich in einem Ausgang, den die irdische Gerechtigkeit fordert, nüchtern in der Hauptsache, doch von einer Nüchternheit, deren tieferes Recht auch der Widerstrebende zugibt.

Bei Thomas Mann haben wir keine feste und keine im technischen Sinn vollendete, sondern eben eine musikalische Komposition, ohne Spannung, langsam verfließend. Jede Person ist ein Individuum für sich, ausgestattet mit einem seltenen Reichtum besondrer Eigenschaften, das Interesse beschränkt sich dafür auf wenige Menschen. Der Vortrag bleibt ohne jedes vaterländische Pathos und ohne jeden vaterländischen Schwung, sang- und klanglos gehen 1848, 1866 und 1870 an dieser Hansastadt vorüber, man spricht nur von einigen Abenteuern, Unbequemlichkeiten und Gewinnen, die diese Jahre brachten. Freytag führt uns mit der Kenntnis und der Freude des Fachmanns mitten in das Leben des Kontors und der Firma, ihren unaufhörlichen frohen Fleiß, ihr abwechslungsreiches Getriebe, ihr begabtes Aufmerken und ihren weiten Blick, Thomas Mann erzählt nur von der Auffassung, die seine Buddenbrooks von ihrem Beruf haben, auf ihre Unternehmungen selbst und auf den ganzen kaufmännischen Betrieb sieht er mit der unverhohlenen Geringschätzung des Literaten. In die-

sem bürgerlichen Leben ist die Widerstandskraft gebrochen, die Vertreter der Tat sind roh, feindlich den alten Überlieferungen und feindlich der alten stillen Bildung. Wieviel feiner ist in dem neuen Roman die Menschenschilderung geworden, wie weich die Linien, wieviel tiefer und schmerzlicher die Einsicht in das Leben, wieviel durchbildeter die Empfindung und das Gefühl für den Stil! Aber diese Welt ist dem Tod geweiht — und welche neue tritt an ihre Stelle?

Uns erscheint, besonders in den feierlichen Reden und Gesprächen, auch in den im äußeren Sinn romanhaften Situationen, die Erzählung Gustav Freytags altfränkisch oder geziert oder pathetisch. Grade das hat die Jüngeren an Freytag verdrossen, darum verhöhnen sie ihn und werfen ihn zum alten Eisen. Wie werden wohl das Pretiöse, das bald etwas überladene, bald etwas zerfaserte Detail, die Variationen und die Kehrreime bei Thomas Mann in einem Menschenalter wirken? Wird man auch später den unbedingten Willen zur Sachlichkeit aus ihnen heraushören? Man sollte eigentlich nicht vergessen, daß Gustav Freytags Pathos einer sehr nüchternen und zugleich sehr heiligen Sache gilt, der deutschen Arbeit des Bürgertums.

Immer und immer wird Gustav Flaubert als der Meister und Erzieher zur Sachlichkeit auch im deutschen Roman gepriesen. Das ist unvollständig gedacht; eben weil sie deutsch war, ist unsre Erzählungskunst den Weg zum Sachlichen und Schlichten von selbst gegangen. Anmutiger ging ihn keiner als der alte Theodor Fontane. Seine Kunst mußte grade Thomas Mann sehr anziehen, sie war eine ganz einzige Mischung von alter märkischer Strenge und altem französischen Geist. Die Jungen wurden durch sie bezaubert, weil ihnen dieser Alte einfacher und wahrer schien, als sie selbst, und die Alten, weil er die Wahrheit in dem leichten und geistreichen Ton des alten Regimes vortrug, und in seiner gereiften und milden Weisheit. Ein kurzes schmerzliches Wort, ein leicht hingeworfener Scherz, ein belustigtes Auflachen über eine scheinbar komische Äußerlichkeit, oder ein resigniertes Achselzucken, begleitet von ein paar müden, sehr klugen Aussprüchen, alles ganz absichtslos hingesagt mitten in liebenswürdigste Plauderei: das ist zugleich der tiefe Sinn und die leise, unerbittliche Tragik seiner Geschichten. Man hat den alten Graf Keyserling als den Erben Fontanes gefeiert. Als entzückender, weiser, schmerzlich gereifter Plauderer ist er allerdings mit ihm zu vergleichen und er ist noch aristokratischer, verfeinerter in seiner Kultur, eben ein Balte, ein Sohn unsres adligsten Kulturlandes, und ein Schilderer seines Meeres und seiner sommerlichen Gärten und ihrer berauschenden Schönheiten und Düfte und seines leuchtenden Herbstes. Bei Fontane schon wundert man sich, wie wenig Widerstand seine Menschen gegen sich aufbringen, bei Keyserling geben sie sich noch ungescheuter und wilder nach; die Erfüllung

der Lust scheint das einzig Starke in ihnen. Manchmal erstaunen sie selbst über ihre Zügellosigkeit. Mag das Ende dieser Menschen noch so adlig sein, ein Ende ist es doch. Auch hier eine vergehende Welt — und wiederum: welche neue soll auf ihren Trümmern erstehen?

In den Buddenbrooks ist das Bürgertum eigentlich noch Objekt, das Material, das der Artist gestaltet, nur um seinetwillen existierend, ihm unterlegen. Von Werk zu Werk verschiebt sich bei Thomas Mann diese Auffassung. Die Betrachtungen eines Unpolitischen sind eine große, scharfe Abrechnung gegen alles Artisten- und Literatenwesen, darum vielleicht so scharf, darum so oft und nachdrücklich wiederholt, weil der Autor diese Verführung für immer von sich abschütteln will. Dieselben Betrachtungen sind ein großer Preis des Bürgertums und seiner Dichtung, seiner verklärten Romantik, ein Preis Eichendorffs, ein Preis Stifters.

Die Wandlung kündete sich in: Tonio Kröger an. Viele Verehrer des Dichters fanden und er selbst gab es zu, daß diese kleine meisterhafte Novelle eigentlich die Vollendung sei und die Buddenbrooks die Verheißung. Das Ganze ist ein Rechenschaftsbericht über Jugend, Entwicklung, Persönlichkeit des Dichters, geschrieben melancholischer und leichter, geistreicher und überlegner als der große Roman, von einer seltsamen reifen und jungen Liebe durchwärmt. Heimat, Erinnerungen an die Kindheit, erste Freundschaft und erste Liebe gewinnen über ihn eine neue verführerische Macht, nachdem er lange in der Fremde geweilt, zugleich wird ihm immer bewußter, welche unbarmherzige Herrin die Kunst ist, und was es heißt, den Stoff des Lebens in Form und Gesetz der Kunst umzuprägen. Tonio Kröger ist im Grund ein „verirrter Bürger". Aus dem Verfall und der Dekadenz, aus dem Artistenwesen sehnt er sich nach Gesundheit und Kraft, nach Frische und Natürlichkeit. Auf dem untersten Boden der Seele des kleinen Hanno Buddenbrook zuckten vielleicht schon da und dort die Flämmchen solcher Sehnsucht. Die Gegenüberstellung des Zarten und des Verfallenden hier, des Robusten und Starken dort, ist ein Leitmotiv eigentlich in allen großen Dichtungen von Thomas Mann. Als Sehnsucht aus der beklemmenden Enge alter Überlieferungen nach einem frischen wohltuenden Glück erscheint es in dem zweiten Roman, in der: Königlichen Hoheit. Der Kern, zugleich das in künstlerischem Sinn Entzückende dieser Dichtung ist denn auch eine im Grund recht bürgerliche Liebesgeschichte. Alles Rankenwerk drum herum, die Geschichte der kleinen Residenz, die Berufspsychologie des Prinzen, das Amerikanertum der Braut, läßt sich leicht abtrennen. Eigentlich verdunkelt es nur die Geschichte dieser reizenden Verliebtheit, in der die Braut so viel origineller, witziger und anziehender ist als

der Bräutigam. Einige Charaktere der Umgebung, wie der Vater der Braut, wie der regierende Bruder des Prinzen, sind mit echter Mannscher Anschaulichkeit ganz lebendig geschildert. Das andre ist künstlich und arrangiert und dringt nicht in die Tiefe.

In der letzten großen Novelle, im: Tod in Venedig, wird ein angesehener bürgerlicher Künstler, auf der Höhe seines Ruhmes, in der vollen Reife seines Daseins durch die Liebe zu einem schönen Knaben, durch eine verzehrende und zerrüttende Anbetung der Schönheit, trotz allem gewaltsam ankämpfenden Widerstreben vernichtet. Er wendet sich feindselig und zerstörend gegen die ganze frühere Leistung seines Lebens, verliert Halt und Würde, und ist am Ende so zermürbt, daß er einer plötzlich ausbrechenden epidemischen Krankheit als leichte Beute zufällt. Das Werk, überlegt und sorgfältig aufgebaut wie kein früheres von Thomas Mann, in der Schilderung der Schönheit und in der Schilderung Venedigs von einziger strahlender Kraft, ist zugleich ein bitteres und tiefes Bekenntnis. Das alte Problem, das in unsrer Zeit wieder so heiß aufbrennt, das Problem vom ewigen Bündnis von Kunst und Ausschweifung, ist unerschrocken angefaßt, und mit reifer und ernster Weisheit behandelt: eine fast drohende Mahnung, gerichtet an die Kunst unsrer Zeit, die freventlich die alte heilige Gebundenheit zerriß und nun, ihrer heiligen Sendung uneingedenk, unter den Menschen wütet.

Wir denken hier an eine alte deutsche Legende, die von Meister Eckehart, dem Vater der deutschen Mystik, erzählt wird. Ihm erscheint ein schöner nackter Knabe. Auf die Fragen des Meisters gibt er die Antwort: „ich komme von Gott und ließ ihn in tugendhaftem Herzen, ich will zu Gott und finde ihn, wo ich alle Kreaturen verließ, ich bin ein König und habe in meinem Herzen mein Reich und dort teilt es mit mir niemand." Der Meister führt ihn in seine Zelle: „Nimm dir den Rock, den du willst." Er sagt: „dann wäre ich nicht ein König", und er verschwand. Es war aber dieser Knabe Gott selbst und hatte mit Meister Eckehart gekurzweilt.

Auch dem großen Frommen des Mittelalters zeigt sich ein Knabe in seiner ganzen jungen, nackten Schönheit. Schönheit, Jugend und Nacktheit sind aber nur Symbole des Göttlichen, Erscheinungen des Unberührten, des Überirdischen. Gleich Gott hat das Irdische über sie noch keine Gewalt, noch nicht Leid und Lust der Kreatur und ihre Gebrechlichkeiten und Bekleidungen. Der Meister, der diese Lehre als seine tiefste Weisheit verkündet, verwirrt sich, als er sie in ihrer keuschen Offenbarung vor sich sieht, er will den reinen und bloßen Gott bekleiden, vermenschlichen. Der lächelt über seine rührende Schwäche und Vorsorge und entschwindet, ihn zurücklassend in tiefer Demut.

Er war ihm erschienen, wie Gott dem Frommen erscheint, einen Augenblick nur und diesen Augenblick in reinster Glorie.

Als Kunst und Legende der Mund waren, durch den Gott sprach, im unfreien und gebundenen Mittelalter — und heute, in unsrer freien Zeit der gleichen Rechte, in der jedes Laster und jede Ausschweifung durch den Mund der Kunst sprechen — nun, wir haben oft genug die Pforten geöffnet, hinter denen das Inferno brodelt; sehe die Zukunft, daß sie diese Pforten schließe und daß in unsre Kunst wieder die Strahlen fallen des ewigen Lichts!

Wir können, einen Ausspruch des Dichters variierend, die Erzählungen und die Romane von Thomas Mann „verirrte Musik" nennen. Verirrte Musik waren auch die Dramen von Strindberg, von Schnitzler, von Hofmannsthal, in manchem die von Herbert Eulenberg. Die Lyrik blieb, alles in allem, der Musik am wenigsten gewogen. Obwohl sie die ihr verwandteste Kunst scheint, zwischen ihr und der Musik war, wenigstens von Seite der großen Lyriker, immer Fremdheit, wenn nicht Feindschaft. Wie fern stand doch Goethe Mozart und Beethoven! Stefan George bekämpft die Musik leidenschaftlich als die entformende, die zügellose Kunst. Unter den neuen Lyrikern ist wohl nur Mombert ein echter musikalischer Poet.

Noch in anderm Sinn ist die neue erzählende Dichtung musikalisch und wiederum hat, wenn wir uns nicht täuschen, Thomas Mann hier die Führung. Sie gefällt sich nämlich darin, grade im Roman Werke der Musik zu schildern, ihren Gehalt und ihre Verwebungen, ihre kämpfenden und schluchzenden Gewalten, ihre Glorie und ihre Verfinsterungen und Stürme, ihr ewiges, sehnsüchtiges Suchen und Finden und Umschlingen und Lösen, ihre Verdammnis und ihre Verklärung und die ganze unerschöpfliche farbenglühende Macht ihrer Gesichte. Die Generation nach 1870 hat das auch versucht, doch ihre Leistungen scheinen im Vergleich mit denen der Neueren zurückgeblieben. Die Kunst unsrer Gegenwärtigen führt über Nietzsche und Schopenhauer unmittelbar zurück in die Arme der Romantik. Der Meister, der unter den Romantikern die Macht der Musik in die Macht der musikalischen Schilderung durch das Wort verwandelte, war W. H. Wackenroder. Seine Phantasien über die Kunst stehen weit über den virtuosen Musikfeuilletons von Heinrich Heine oder den üppigen Spielereien von Ludwig Tieck. Wir nennen von den Neueren, die diese Kunst der musikalischen Schilderung in die Höhe geleiteten, Emil Strauß und Josef Ponten und Friedrich von Gagern. Der letzte, dessen Variationen über musikalische Themen, in seinem Roman: Die Wundmale, wohl ein Wunderwerk für sich sein könnten, hat religiöse Inbrunst und Musik wieder in eine wunderbare Einheit verschmolzen. Er zeigt

sich der überfrommen Gewalt eines Johann Sebastian Bach ebenso gewachsen wie den für sein Empfinden höllischen und abgefeimten Verführungskünsten der Salome von Richard Strauß. Auch diese Wunderblumen, die in unsern verschobenen Tagen allzuüppig aufblühen, sind wohl „verirrte Musik“; in einer Zeit, in der die Musik selbst reich und groß blüht, wären sie kaum gewachsen. Vielleicht aber klären sie trotzdem das musikalische Empfinden und führen die Musik am Ende in sich selbst zurück. Schilderungen von Gemälden und Bildwerken, die mit diesen musikalischen Schilderungen sich messen könnten, wüßten wir in unsrer neueren Dichtung nicht aufzutreiben. Maler und Bildhauer, die zugleich Poeten sind, weilen seit den Tagen der Romantik viele unter uns: was hat die Dichtung Arnold Boecklin und Max Klinger und Hans Thoma zu danken! Die Dichter ließen sich wohl von diesen Schwesterkünsten befruchten oder gingen ihre Wege, ihre Werke haben sie nicht in Poesie umgesetzt. Dafür begannen sie, unter der Führung von Paul Scheerbart, der Baukunst Hymnen anzustimmen. Der Kosmos und die gewaltige Schöpferkraft, zugleich die tiefe Weisheit der gotischen Baukunst, hat nun in Josef Ponten, in seinem großen Roman: Der babylonische Turm, und in seiner Novelle: Der Meister, einen faszinierenden Verkünder gefunden. Ponten kam selbst von der Kunstgeschichte; von der künstlerisch empfindenden Wissenschaft führte auch in diesem Fall ein Weg in die Dichtung.

3

In die Nachbarschaft von Thomas Mann wird Jakob Wassermann gesetzt. Man sieht auch ein, warum: einen großen künstlerischen Ernst muß jeder ihm nachrühmen und ebenfalls eine außerordentliche Herrschaft über Kunst und Technik der Erzählung; um diese ringt er, mit dem ganzen Einsatz seiner Kraft, zäh und unverdrossen. Wassermann ist auf seinem Gebiet einer der feinsten Kenner. Freilich, seine Kunst hat oft etwas Kaltes, Grübelndes und Zersetzendes, eine Grausamkeit, die eher Furcht als Liebe weckt. Auch Wassermann begann in einer Literatenumgebung, als armer, zugewanderter Jude kam er in sie hinein. Das Überladene, das wir in der Kunst dieser Rasse oft beobachten, die unmäßige und ungehemmte Liebe zum Prunk, erklärt sich bei ihm aus der bittren Not und Armut seiner Anfänge. Ein gewisser Überreichtum entstellt auch seine Naturschilderungen; wenn sie in die fränkische Landschaft und in die fränkischen Städte führen, sind sie von seltsamen Zauber der Echtheit. In Ateliers und Kaffeehäusern, in Salons niederer Ordnung, unter einem meist unlauteren, feigen und geschwätzigen Gesindel, das sich und seine Unsauberkeiten eitel pflegt, spielt der

erste Roman Wassermanns, der ihm einen Namen schuf, die: Geschichte der Renate Fuchs. Die Sehnsucht nach Reinheit, nach Licht und nach Erlösung bricht schon in dieser Geschichte durch, sie bleibt in Wassermanns Schaffen die Dominante. Die Unwahrscheinlichkeiten der Renate Fuchs, wie die Seelenreinheit der von einem nach dem andern verführten Heldin, einen romanhaften dämonischen Verführer und dergleichen haben die späteren Geschichten abgestreift. Ihre Welten waren auch höher und von größerer menschlicher Bedeutung. Über den Wert der zahlreichen Romane Wassermanns sind die Meinungen sehr geteilt. Wir möchten vor den andern seinen: Kaspar Hauser rühmen. Der Kontrast dieses reinen, unerfahrenen, adligen Herzens gegen die plumpe und stumpfe, gierige und lüsterne Welt, sein unabwendbarer tragischer Untergang, die Geschichte dieses Leidensweges ist meisterhaft, mit überlegtester Anschaulichkeit, von Station zu Station unerbittlicher fortschreitend, vorgetragen, nicht ohne grelle und schrille Übertreibungen, aber im ganzen mit schwerem und ernsten Mitgefühl.

Das letzte vielbesprochene Buch von Wassermann: Christian Wahnschaffe erschien nach dem Krieg und spielt kurz vor 1914. Eine ganz moderne Geschichte, zugleich die Übertragung der alten indischen Legende von der Weltabkehr des Buddha in das Deutschland vor der großen Katastrophe. Der märchenhaft reiche Sohn eines der reichsten deutschen Großindustriellen kehrt, nachdem er alle Genüsse erschöpft und seine Geliebte, eine wunderbare Tänzerin, verlassen, der Welt des Glan es den Rücken, taucht sich in die niedrigsten Schichten des Volkes und versucht unter ihnen das Werk der Erlösung. Er hat dort einen brutalen und abscheulichen Mord an einem reinen Mädchen erlebt und entlarvt. Nun will er nicht rasten, bis endlich eine Ahnung des Lichtes in die Finsternis dieser Seelen dringt.

Das Buch führt vom hohen und höchsten Adel und seiner internationalen Geselligkeit, von großer Industrie und vom europäischen Ränkespiel der Politik bis in die letzten Winkel des Lasters und stumpfer Vertiertheit. Der es schrieb, ist ein Meister seiner Kunst, in der Komposition bewundernswert geschickt: immer zur rechten Zeit kommt die Abwechslung, immer bleibt die Führung sicher; das Thema des Genusses, der Heiligkeit, der Liebe stuft sich in den verschiedensten Graden ab, die Gabe des Dichters, Landschaften zu schildern, blüht in ihrer alten Kraft.

Viele Sensationen, Ahnungen, Leidenschaften, Interessen der schicksalsbangen Jahre vor 1914 tauchen auf. Der Dichter hält den Roman der Zeit als Spiegel vor: uns interessiert jedoch lebhafter, wie in diesem jüdisch-deutschen Geist sich die Ereignisse spiegeln. Das Wort „up to date“, sonst bei

Kunstwerken zu vermeiden, ist hier am Platz! Der Dichter will modern sein. Wir hören also von unsrer großen und schweren Industrie, vom Verhältnis Deutschlands zu England und von Englands Neid, von modernstem Unternehmertum — auch der arme Alfred Walter Heymel schreitet in seiner stürmischen Ruhelosigkeit durch das Werk — vom zusammenbrechenden Militarismus. Anständige Menschen können es nach Ansicht dieses Schriftstellers beim Militär nicht ertragen. Dagegen werden die Juden überaus gepriesen, „außerordentliche Menschen, die ich kenne, sind Juden, die stolzesten, feurigsten, weisesten". Rußland ist das Land der Zukunft: „über diese eine Erde hin gehen wunderbare Pflüge. In ihrem zerrissenen Leib dampft eine Finsternis, in die man sich stürzen möchte, um neu geboren zu werden. Da ist Atem, da ist Chaos, da Dauer und die Elemente, der schrecklichste Traum ist eine Wirklichkeit, die Wirklichkeit wie ein Epos aus der Vorwelt. Solches Leben ahnt ich früher nur aus dem Marmor heraus, wo namenlose Leiden gewonnen und ewig geworden waren. Hier ist, als schaut' ich von fünf Jahrhunderten her zurück von den Sternen herunter, und alles wäre Vision". — Außerdem hören wir von einer Tänzerin von Weltruf, der Geliebten eben des Christian Wahnschaffe und dann eines russischen Großfürsten, von diesem Großfürsten selbst und seiner dunklen Rolle in der europäischen Politik, von der heranziehenden Revolution, von geheimnisvoll von Land zu Land reisenden Propheten, von religiöser Inbrunst und mystischer Versenkung, von den neuen Mächten unsrer neuen Kultur und dem großen und maßlosen Genießertum der Reichen, von modernster Kunst und modernster Dichtung, Verse von Stefan George und andern werden rezitiert — darf man noch mehr verlangen?

In übermüdeten und übersättigten Zeiten wachen, wie wir wissen, außer den religiösen Sehnsüchten die alten dumpfen Instinkte der Menschen wieder auf und entwirken sich in verwilderter Übertriebenheit. Zaubereien, krassester Aberglaube, Wahrsagung schießen überall üppig empor, die Romane grade gefeierter Erzähler greifen zu Sensationen, die eigentlich den Hintertreppenheften vorbehalten bleiben sollten. Meyrinks Golem ist ein Beleg dafür, Christian Wahnschaffe ein andrer. Massive Reichtümer, ein grausamer und heimtückischer Großfürst, Riesendiamanten, die jedem Träger Unglück bringen, märchenhaft schöne Schlösser, die wiederum der Großfürst in paradiesischem Gefild für seine Geliebte einrichtet — das Leben unter den Prostituierten, ein Kind, von einem riesenhaften Metzgerhund begleitet, das ein reines, als wohltätiger Engel wirkendes Mädchen an eine Stelle bringt, wo sie das Opfer eines Lustmordes wird, ein heranwachsender verkommener Bursche, finstere Machenschaften von Empörern und die brutale Gewalt der endlich aus-

brechenden Rache: Krasseres erzählen auch jene verrufenen Hefte nicht; sie bringen es nur naiver und klobiger. Man höre auch diesen Satz: „da schoß ein peitschender Blick aus den trägen Augen, die zwei senkrechten Einkerbungen zwischen den Brauen verlängerten sich wie die Fühler eines Insekts, eine plötzlich querlaufende bildete ein düsteres Kreuz mit ihnen. Das Gesicht wurde fahl." Könnte das nicht, Wort für Wort, einem Hintertreppenheft entlehnt sein?

Eben die kalte Berechnung verleidet uns diese Sensationen so sehr. Sie geht durch das ganze Buch: mit einer grausamen Folgerichtigkeit ohne Gleichen sucht der Dichter die Geheimnisse des Lebenden und des Leblosen zu erspüren und besonders die des Außergewöhnlichen. Seine Mystik ist Methode, kein Gefühlsüberschwang, keine Versenkung. Vor unsern Augen baut sich nichts auf, aber eins nach dem andern zerfällt, die ganze Kunst ist Anempfindung, als solche bewundernswert, doch nur die Welt der Mondänen erschütternd, zu den dunklen, ersten Ursprüngen gelangt sie niemals. Man halte neben Christian Wahnschaffe die Brüder Karamasoff von Dostojewski, man erinnere sich an ihre zügellosen, elementaren, von keinem Früheren gesehenen und gestalteten, mit ungeheurer Ursprünglichkeit empfundenen Menschen und an die Religion, die aus diesen Tiefen und Erschütterungen ans Licht will: dann zerflattert die moderne Spreu des Wahnschaffe in alle Winde. Oder man erinnere sich der wenigen, jahrtausendschweren Sätze der alten Buddhalegende, die Millionen und Abermillionen ein Halt wurden — wohin zergeht dann diese Sensation eines Berliner Winters? Eigentlich bedarf es keines so großen Aufgebots der Widerlegung: ein Roman wie Christian Wahnschaffe, so künstlich und schnell zusammengelesen, verweht von selbst. An und für sich würden wir ihm auch keine so große Aufmerksamkeit widmen; das Buch ist aber charakteristisch für bestimmte Kreise, die heute Literatur machen und verbreiten und die auch die ihnen nicht genehmen Bücher verdrängen. Für diese Kritik ist Wassermann Literatur in höchstem Sinn, deshalb muß man ihre Größen etwas gründlicher und länger unter das Licht stellen.

Noch in einem andren Betracht interessiert uns Wassermann und seine Entwicklung sehr lebhaft, wenn wir ihn nämlich als Vertreter des neuen psychologischen Romans in Deutschland auffassen.

Die Heimat dieses Romans ist ja nicht Deutschland, sondern Europa: Rußland, Skandinavien, Frankreich. Die großen europäischen Psychologen in Deutschland waren Richard Wagner und Friedrich Nietzsche, die großen Künder aller Verflechtungen und Kämpfe des bewußten und unbewußten Seins. In dem früheren spezifisch deutschen Roman gab es auch eine spezifisch deutsche

Psychologie: diese holte ihre seelischen Erkenntnisse aus dem deutschen Menschen und zeigte ihn dann in seiner ganzen Entwicklung, von der Kindheit bis zu den Mannesjahren oder über die Lehrjahre und Wanderjahre hinweg bis an das Lebensende. Dieser „Bildungsroman", wie man ihn genannt hat, existiert in Deutschland seit Jahrhunderten, er ist in demselben Sinn deutsch wie der Faust das deutsche Drama bleibt. Schon im deutschen Mittelalter haben wir das französische, Seelen und Zustände schildernde und das deutsche, Entwicklung schildernde Epos nebeneinander, wir haben hier Gottfried von Straßburgs Tristan und dort Wolfram von Eschenbachs Parzival, der eine steigert die französischen Schilderungen der Liebe in das Süßeste und Unentrinnbarste, der andre verwandelt den französischen Pèrzeval in den deutschen Knaben, den deutschen Gottsucher, den deutschen Mann.

Der psychologische Roman neuer Prägung, der vom Osten, vom Norden und vom Westen vordrang, war für die deutsche Kunst eine nicht ungefährliche Übermacht. Thomas Mann fand den Ausgleich zwischen den neuen fremden und den alten deutschen Elementen, er gab in seinen Buddenbrooks eine ganz neue Kreuzung von schildernder und analysierender Psychologie hier und den alten deutschen Mächten von Bildung und Erziehung dort. Wassermann suchte eine andre Lösung: dem in engerem Sinn Romanhaften, dem Abenteuerlichen und dem Ereignisreichen gab er neue und merkwürdige Färbungen durch die neuen psychologischen Künste. Andere deutsche Erzähler haben diese Künste viel zu sehr isoliert, sie geben zu wenig Erzählung und zu viel Analyse und zu viel Raffinement, als sei die Kunst nur ein Labyrinth und als dürfe sie nur die verschlungensten und verwirrtesten und nie die graden und klaren Wege gehen. Andere Neuere spinnen aus einer Stimmung, die Frühere in wenigen Worten leicht angedeutet hätten, aus fast einem Nichts, eine Novelle: das soll schlicht sein, gewissermaßen eine Wirkung ohne jede Handlung, ohne jede äußere Erregung, doch es ist eine raffinierte und erheuchelte Schlichtheit, nur durch künstlichste Künstelei erreichbar. Wir denken hier etwa an die in ihrer Art feine und zerfasernde Darstellung von Paul Kornfeld: Die Begegnung in dem Sammelband „Neue deutsche Erzähler", und wir denken an Arnold Zweigs: Novellen um Claudia, von ihrem Verleger und seinen Trabanten wieder marktschreierisch angekündigt und in die gelbe Jacke gekleidet, die auch Heinrich Mann und Gustav Meyrink tragen durften. Eine Frau, deren Tochter auf die Hochzeitsreise fährt, und die nun, ihrer Einsamkeit sich bewußt werdend, ein Buch durchblättert, in dem sie Bilder von der Tochter aufbewahrte: das ist ein Thema dieser Novellen, nicht ohne Reiz vorgetragen und nicht ohne eine pikante, leichte und mondäne Rührsamkeit —

doch ein größerer Künstler hätte das eben in zwei oder drei Sätzen wirksamer und feiner abgetan. Und — wir wählen aus den Novellen die besten — gar die Hochzeitsnacht besagter Tochter! Sie kann sich zum Natürlichen erst nach langem qualvollen Hin und Her entschließen, weil sie vorher viel zu viel über diese Nacht gelesen, gehört, geredet und lüstern geträumt und gefühlt hat. Das ist wieder nicht unwitzig erzählt, doch lieber wäre es uns, uns würden die Folgen dieses Demiviergetums ganz erspart.

Der Mangel an Handlung in diesen und ähnlichen Geschichten ist auch nur eine Tugend aus Not. Phantasie und Gestaltungskraft sind eben nicht da. Das Außerordentliche, ohne das die Kunst nun einmal nicht sein kann, wird auf anderm Wege gesucht, im Stil, in einer ganz pretiösen Wortwahl und Wortstellung, oder auch in den absonderlichsten Charakteren, in Neurasthenikern, in Liebhabern der Hysterie, in Menschen, die des Übermaßes der auf sie einströmenden Eindrücke nicht Herr werden, oder in solchen, die nach dem Muster, das Arthur Schnitzler zeigte, zwischen Sein und Schein gestellt sind und den Weg nach außen nicht finden. Oder auch das Außerordentliche stellt sich dar in der Vorliebe für alles Unterdrückte und Verdrängte in unserm seelischen Leben, für jene Wünsche, die das Leben nicht erfüllt und die nun im Traum, gewaltsam und in die sonderbarsten Bilder verkleidet, Erfüllung suchen. Die sogenannte Psychoanalyse findet von der Wissenschaft her auch Eingang in gewisse Gefilde unsrer Dichtung, am klarsten läßt sich das bei den aufreizenden Geschichten von L e o n h a r d F r a n k beobachten. Für die in unsrer Gegenwart allzugroße Zahl der Überreizten, Überbildeten, Unbefriedigten mögen diese Deutungskünste ein Heilmittel sein, man soll jedoch diese Gemeinde, die ihre Zahl und ihre Bedeutung übertreibt, uns immer noch nicht als d i e Menschheit aufzureden suchen.

Alles in allem ist der neue deutsche Roman auf deutschem Boden gewachsen und hat sich aus deutscher Kunst neu entfaltet. Wir erkennen nun, wie leicht die fremde Kunst ihn von seiner natürlichen und guten Entwicklung abdrängt, besonders wenn auffallende Besonderheiten ihres neuen Wesens übertrieben und aus ihrem Zusammenhang gerissen werden. Unselbständigkeiten, falsche Verfeinerungen, künstliche Überhitzungen sind die Folge. Ist es ein Zufall, daß die Erzähler, die am tiefsten in die psychologischen Wirrsale sich verlieren, deren Phantasie die unkräftigste bleibt, jüdischen Blutes sind oder dem Judentum sehr nahe stehen? Die Gewaltsamkeit der Reklame für diese Neuesten beruhigt uns, als eine Gewähr, daß sie auf deutschem Boden doch nicht festen Fuß fassen.

4

In Wedekinds erstem Drama, in Frühlings Erwachen, bewunderten wir eine echt deutsche Kunst der Seelenschilderung. Die schweren Jahre des Übergangs von der Kindheit zur Reife waren von diesem Dichter sehr zarter und sehr tief und sehr kühn dargestellt. Am gleichen Problem versuchte sich der neue deutsche Roman mit neuer Kraft. Er hat damit die Leistungen von Vorgängern zugleich vertieft und verengt. Der deutsche Knabe und der deutsche Jüngling standen von je im Heiligtum der deutschen Dichtung, wir brauchen nur die großen Namen Parzival und Siegfried aufzurufen, oder den Zauber des deutschen Märchens und seiner unschuldigen Helden oder wir gedenken des Simplizissimus von Grimmelshausen. Im 19. Jahrhundert hat Conrad Ferdinand Meyer in seiner rührenden Erzählung: Die Leiden eines Knaben den Schmerz einer kindlich feinen Seele, die Scham und den Stolz eines Heranwachsenden, der zurückgeblieben scheint, und den Unverstand seiner Lehrer wehmütig geschildert. Gottfried Keller, in seiner Geschichte des armen Meretlein, deutete im Grünen Heinrich ein ähnliches Thema, das vom mißhandelten Kind, an. Vor allem aber, und das war seine große Leistung, er hat im gleichen Roman die inneren Erlebnisse eines spröden, schwer zugänglichen Knaben und seine Konflikte mit der Schule und ihren beamteten und äußerlichen Maßstäben uns klar und wahr erzählt. Diesen Konflikt nehmen unsre neuen Dichter wieder auf.

In unsern Schulen war lange Zeit die seelische Verhärtung vieler Lehrer ein Krebsschaden. Oft kleinbürgerlichen Kreisen entstammend, war ihnen der Lehrerberuf eine rasch erreichbare und leidlich gute Versorgung; sie kümmerten sich um die Kenntnisse und die Prüfungen und nicht um das Herz und die Freuden und Leiden ihrer Zöglinge, diesen waren sie bisweilen weder seelisch noch sozial gewachsen. Im kaiserlichen Deutschland faßte man den Lehrerberuf gern als eine minderwertige Beschäftigung armer Schlucker auf, die gegenüber der Tätigkeit der Offiziere, Juristen, Kaufleute subaltern sei. Dadurch haben die Leistungen des Lehrerstandes sehr gelitten. Wie viele ausgezeichnete Persönlichkeiten er trotzdem hervorbrachte, bleibt bewundernswert. Die alte Überlieferung aus den guten humanistischen Tagen starb doch nicht ganz aus, daß der Lehrer, dem man unsern heiligsten Besitz, unsre Jugend, anvertraute, eigentlich den höchsten Beruf verwalte. Es ist ferner kein Ruhmesblatt des jungen Deutschen Reiches, daß seine Verstaatlichungen, Organisierungen, Bürokratisierungen, Schematisierungen, Entseelungen auch in die Substanz der Schule eingriffen. Die Dichtung hat die Unzulänglichkeiten der neuen Reichsschule früh empfunden, sie hat dann durch ihre leidenschaftlichen Anklagen die

Gewissen wachgerüttelt. Unter den ersten erschien auch hier Thomas Mann. Um seinen Hanno Buddenbrook war es freilich nicht schade, dem hätten auch die feinsten Lehrer nicht geholfen. Aber die Schule selbst, die Auflehnung der Schüler gegen die Lehrer, Art und Methode des Unterrichtes werden mit vernichtenden Sätzen geschildert, wahr und beklemmend wie ein böser Traum. Tiefen Schmerzes sieht der über seine Jahre reife Dichter, wie die neue Schule das Erbe der Väter, den feinen humanistischen Geist, vertreibt, und wie nun in den alten stillen Sälen das protzige Gebaren von Emporkömmlingen lärmt, mit Streberei und äußerem Erfolg als ihren Leitsternen. Wehmütiger erzählt Emil Strauß in seinem: Freund Hein uns eine tragische Schulgeschichte. Sein Knabe ist ein geborener Musiker und sein ganzes Künstlertum revoltiert, je bewußter es ihm wird, gegen die braven und gewissenhaften, aber aller Kunst baren Persönlichkeiten und Methoden seiner Lehrer. Der Vater, ein Beamter, mit künstlerischen Neigungen, im Grund seiner Seele unkünstlerisch und Philister wie die Lehrer, will, in strenger und wohlmeinender Liebe, um der gesicherten Existenz willen, den Sohn um jeden Preis durch die Schule zwingen und hält sein Versagen in den Unterrichtsfächern für Trotz und Auflehnung. Der Junge sieht keinen Ausweg, er nimmt sich das Leben.

Grade die Sachlichkeit der Darstellung, das ernsthafte Bemühen, jedem Teil gerecht zu werden, erhöht den Eindruck dieses Romans. Er ist jung und reif wie wenige, nur selten zu romanhaften Persönlichkeiten und Erlebnissen abirrend. Das Ganze bleibt ein Bekenntnis reiner künstlerischer Sehnsucht und mitfühlender Liebe, ein schönes Geschenk der neuen an die ganze deutsche Dichtung. Der Glanz süddeutscher farbiger Schönheit und ihres auch im Schmerz helleren Menschentums ruht darüber. Von andern Romanen, die das gleiche Problem angreifen, seien Hermann Hesses: Unterm Rad und Friedrich Huchs: Mao noch genannt, der erste ist zu tendenziös, der zweite zu unfest.

Die Vertiefung der neuen Knabengeschichte gegenüber der alten liegt in der feineren und reicheren Auffassung der knabenhaften Seele und in der Art der Schilderung der Schule und des Elternhauses: das ist alles differenzierter, wahrer, lebendiger, vielfältiger. Die Verengung ist die Beschränkung des Konfliktes auf Elternhaus und Schule und die Art der Lösung: daß der Dichter jedesmal seinen Knaben sterben läßt und dann gerührt von ihm Abschied nimmt, das heißt doch das Problem begraben und dann davonlaufen, nicht das Problem bewältigen. Gottfried Keller war nicht so weichmütig, sein grüner Heinrich biß die Zähne zusammen. Er hatte in seinem Leben noch andre, härtere Kämpfe zu bestehen und hat auch die bestanden.

In unsern neuen Erzählungen erscheinen aber nicht allein schonungsbedürftige, frühreife Nervenbündel, die man Kinder nennt oder Individuen, nach deren besonderer Artung Lehrer und Eltern nicht fragen, sondern die sie gewaltsam in das übliche Schema der Erziehung pressen, es leben darin auch echte, frohe, deutsche Kinder, die lachen und spielen wollen und die sich an der bunten Welt und am geliebten Märchen freuen. Dehmel und der Expressionismus fühlten nach ihnen ein sehnsüchtiges, fast rührendes Verlangen, aber dies Paradies verschloß sich ihnen nur fester, je ungebärdiger und ekstatischer sie an seinen Türen pochten. Den wahren Kindern gilt die Biene Maja von Waldemar Bonsels und eine Reihe hübscher, lustiger und nachdenklicher Tiergeschichten, deren Ton am glücklichsten Manfred Kyber trifft. Der ergötzt sich auch recht reizvoll am Kontrast zwischen Tieren und Menschen. Sieht man in diesen Hohlspiegel, so verzerren sich die menschlichen Gewohnheiten und Sitten gar zu heiter ins Lächerliche. Manfred Kyber schreibt bisweilen etwas wehleidig und sentimental, wie ein vom Leben in die Ecke geschobener Mensch, doch ohne Bitternis und Schärfe, glücklich in seinen Beobachtungen, leicht und reich in seiner Phantasie. Jene wundervolle Kunst, deren die Kinder vor allem bedürfen, die ihnen erzählt und die sie zugleich fest und gütig lenkt wie nur die Mutter lenken kann, die hat unsre Dichtung noch nicht erreicht. Der großen Schwedin Selma Lagerlöf ist dies Meisterstück gelungen.

In einem äußeren Betracht sehen unser neues Drama und unser neuer Roman sich wieder gleich. Den Dichtern bringt ihren Ruhm oft nur ein Werk, dies feiert man überschwenglich, den andern Dichtungen sieht man kühl zu oder ist gegen sie ungerecht. Thomas Mann hat den Erfolg seiner Buddenbrooks nicht wieder erreicht, Emil Strauß nicht den seines Freund Hein, Hermann Hesse nicht den seines Peter Camenzind, Gustav Frenssen nicht den seines Jörn Uhl, um einige Namen zu nennen. Bei Emil Strauß ist das besonders zu beklagen: es ist ja in unsren Tagen etwas Seltenes, wenn ein Dichter in männlicher Zurückhaltung die seiner Kunst gewiesenen Grenzen nicht überschreitet und seine Schöpfungen nicht überhastet, dadurch sind Emil Strauß wunderschöne Schilderungen, sehr ausgereifte Leistungen gelungen, mit interessierenden Menschen und nachdenklichen Ansichten.

Ein großer Lehrer von Emil Strauß war Gottfried Keller, dieser hat seinen Freund und Altersgenossen Hermann Hesse noch tiefer beeinflußt. In beiden Dichtern fließt alemannisches Blut. — Das bekannteste Werk von Hermann Hesse: Peter Camenzind, war konzipiert als großes Epos der Natur: Meer und Berge, Bäume und Felsen, Sturm und Gestirne sollten ihre Geschichte, ihr grandioses Leben und Werden erzählen. Einen Dichter

wie Carl Spitteler haben angesichts seiner Schweizer Berge vielleicht ähnliche Ideen bewegt. Gelungen ist dieser große Wurf dem jungen Hesse nicht. Statt der Natur schilderte er nun einen jungen ungestümen Burschen, in dem die Naturkräfte Person werden, der wie kein andrer das Brausen und Kämpfen der Natur empfindet, den die Natur endlich adelt und über sich erhebt. Auch dies Thema klingt nicht in sich selbst aus, ein andres kommt und drängt es zur Seite: Liebe, Christentum und Entsagung läutern, indem sie ihn in eine schwere und heilige Schule nehmen, diesen ungebärdigen Wildling.

Der Roman wirft sich also etwas unvermittelt von einem Thema zum andern, jedes wird nur angeschlagen und nicht zum Ende verfolgt. Die leidenschaftliche Liebe zur Natur und der großartige Preis des Hochgebirges haben mächtig auf die Jugend gewirkt; übertreiben wir mit der Vermutung, daß grade der Peter Camenzind unser junges Geschlecht wieder zum Wandern gelockt hat? Auch in diese Schilderung klingen außer der Stimme des Dichters andre hinein. Die Bilder von Segantini und ihre Stimmung erkennt man wieder, die Anbetung von Sonne und Licht in den Hymnen des heiligen Franziskus und mancher romantische Nachklang sind daneben vernehmbar. Camenzinds Läuterung ist eher ein ästhetisches Nacherleben des heiligen Franziskus als eigenes tiefes Erleben, dieser Naturbursche trägt manche Züge des grünen Heinrich, und mehr von seinem äußeren als von seinem inneren Trotz. Seine ganze Auflehnung gegen die Literatur ist unreif, Peter Camenzind verurteilt oft, was er nicht kennt und was er nicht würdigen kann.

Die echte und reine Jugend, das leidenschaftliche Bekenntnis zur Natur und zum demütigen Christentum, und die gesunde Kraft, die in diesem Roman leben, sollten ihn unsrer Dichtung als dauernden Besitz erhalten. Im Grunde ist er Lyrik; die Verse von Hermann Hesse sind, wenn wir sein ganzes Werk betrachten, stärker und reiner, tiefer und gehaltner, als seine Erzählungen, sie haben vielen den Sinn für Schönheit und für das innere Leben erschlossen. Sonst hat der Dichter, um des äußeren Lebens willen, viel zu viel schreiben und redigieren und kritisieren müssen; manches sehr feine darunter, doch ein Führer der neuen Dichtung ist er nicht geworden, von der eignen Kraft und Stetigkeit hat er zuviel eingebüßt.

Peter Camenzind ist, wie wir schon andeuteten, sehr ähnlich wie der grüne Heinrich aufgewachsen, beide nahmen Natur und Leben und harte Kämpfe und überlegene Menschen in die Schule. Die Dichtung Hesses wirkt mehr als Skizze und Improvisation, in dem Grünen Heinrich ist das ganze bittre und wunderbare Leben eines Vierzigjährigen aufgegangen.

Gottfried Kellers Menschen wachsen auf ältester deutscher Erde, aber Gott-

fried Keller hat diese Erde, die uns fremd geworden, wieder entdeckt. Sein krauser Humor, sein unerschöpflicher Reichtum an überraschenden und schlagenden Vergleichen, seine Freude gerade am phantastischen Vielerlei der scheinbaren Alltäglichkeiten zaubern in eine graue Zeit überall Farbe und Buntheit. Narrenspuk, Mummenschanz, große Feste, in denen das Volk in feierlicher Gehobenheit sich selbst spielt und spiegelt, wie gern erzählt Gottfried Keller davon. Denn er ist ein Sproß alemannischen Volkstums; dessen Freiheitsstolz, dessen verschlossene, herbe, kantige Art, dessen Lust an gutem Trunk hat er auch geerbt. Indem er beobachtet, mit einem durch lange malerische Bemühung geschärftem Auge, erzählt und charakterisiert Gottfried Keller zugleich. Seine geschlossene, ganz in sich geborgene Kunst tat es der Zeit an. Das ewige deutsche Thema von der Entwicklung und Geschichte eines deutschen Menschen hatte er zudem in ruhigem Fluß, in ernster Beschaulichkeit und mit tiefer eigener Erfahrung vorgetragen. Nun wollten auch Andere den deutschen Menschen zeigen, und sich selbst in diesem deutschen Menschen, das haben z. B. Jakob Schaffner und Hermann Burte und Anna Schieber versucht. Die Gabe des Meisters, zu beobachten, zu schildern, zu charakterisieren, seine Ironie und sein Humor, seine sonderbaren und treffenden Vergleiche, und seine pretiöse Laune haben vielfältig und oft wohltätig gewirkt, manche Menschen und Schicksale und Gleichnisreden und Weisheiten Gottfried Kellers gehen nun durch die deutsche Dichtung. Seine Phantasie, seine Kunst des Fabulierens war keinem andern erreichbar.

Unter den Nachbildnern des Schweizer Meisters scheint uns der Wiener Otto Stoeßl besonders interessant. Stoeßl ist Meister der knappen literarischen Charakteristik, sein kleines Büchlein über C. F. Meyer bleibt eins der gehaltvollsten in der allzureichen Literatur, die jetzt diesen Schweizer Meister umspült und zersetzt. Und auch in knappen Erzählungen hat sich Stoeßl hervorgetan, scharf zusehend, mit blutendem Herzen erlebend. Die Kunst Gottfried Kellers sog er mit leidenschaftlichem Ernst in sich ein, auch dessen Farben leuchten da und dort bunt und fröhlich auf, und ein eigner Wiener Humor spielt vergoldend mit. Die feste Ausgeglichenheit seines Vorbilds, die beste Gabe des Epikers, fehlt diesem suchenden, weichen, unter den Menschen noch schwer leidenden Wiener, seine Geschichten heben und senken sich noch zu stark und sind zu oft Klagen und Anklagen.

Vor kurzer Zeit erreichte eine Novelle von Gerhart Hauptmann: Der Ketzer von Soana, einen großen, dann rasch wieder verflackernden Erfolg. Die Besonderheiten der neuen Kunst der Novelle lassen sich grade aus ihr ablesen: man vergleiche sie einmal mit den besten Novellen von Richard Voß

und Paul Heyse. Die Glut und Schwüle der Empfindung, die Macht der Schilderung ist bei dem neuen Meister berauschender und berauschter, seine Probleme streben wieder dem Geschlechtlichen zu und bleiben darin haften. Den Alten verklärt die Liebe zu Italien das ganze Dasein, ihre Sonne ist nicht schwül, sondern macht heiter und frei, ihre Phantasie taucht nicht in ein Problem, sondern sie sieht überall Wunder und Abenteuer, ihre Formen sind klar, und sie wissen zu erzählen und erzählen gern.

5

Von den Neuerern hat keiner so energisch betont, daß uns die Kunst des Erzählens verloren sei, in der die Alten Meister gewesen, wie **Wilhelm Schäfer**. Er wies zuerst auf die Kunst der Anekdote, vor allem auf Hebels Schatzkästlein, jene Kunst, die in den Kalender gehört, und zu den Merkwürdigkeiten des Kalendermannes, die zugleich knapp und treuherzig, überraschend und sachlich vorgetragen sein muß, so daß sie uns von selbst zu ihrer tieferen Bedeutung führt, etwa einem alten, schönen Rätsel gleich, aus dem die nachdenkliche Lösung verlockend aufblüht. Schäfer nahm es mit seinem Hinweis ernst. In Anlehnung an die alten Vorbilder, aber selbständig in der Wahl und reicher und vielfältiger, hat er, einem alten feinen Handwerksmeister gleich, eine Anekdote nach der andern geschmiedet, manche zu pointiert, manche zu seltsam und fremd und wenig glaubhaft und manche zu gedrängt. Die ganze Kultur der alten Kunst läßt sich eben nicht mit dem ersten Versuch zurückgewinnen. Aber einen verlorenen Schatz hat Schäfer doch zurückgeholt. Ihm kam es zu statten, daß er, aus eigenwilligen Anfängen stammend, tief in die sozialen und pädagogischen Nöte unsrer Zeit gesehen, daß er als Herausgeber einer Zeitschrift das künstlerische Leben einer ganzen Provinz geweckt und mit neuen Ideen befruchtet. Grade das Interesse für bildende Kunst und für Kunstgewerbe zeigte ihm, daß keine Kunst ohne Überlieferung und Können und Arbeit gedeiht und es begeisterte ihn auch für die Kleinarbeit, die manche Literaten gern scheuen, weil sie ihr nicht gewachsen sind. Für Schäfer war eine Anekdote wie ein Wassertropfen, in dem sich Mancherlei aus der Welt spiegelt. Er wollte mit ihr die alte feine Kunstgattung **und** die Menschen zurückerobern, die sich daran freuten. In den Dienst dieses Zieles stellte er auch zwei Romane: die Geschichte des unglücklichen Malers Stauffer-Bern und die Geschichte Pestalozzis, des Menschenfreundes. Beide Bücher sind eine Anekdotenreihe, doch eine Anekdote entwickelt sich immer aus der andern, und alle sind lebendige Ausstrahlungen **einer** Idee. Stauffer-Bern ist der Künstler, den es von einer Kunst zur andern treibt, weil er

fühlt, daß er keiner genügen kann: er verzehrt sich in einem Ringen, das er mit der ungebrochenen Kraft eines Naturburschen beginnt, das er allen Verführungen und allen Schmeicheleien der Großstadt zum Trotz fortsetzt, bis es tragische Verbissenheit wird, in gewaltsamen, unerhörten und mörderischen Versuchen sich aufbäumt, bis ihn die eigene Unbesonnenheit, törichte Leidenschaft, Schicksal und Feinde niederreißen und vernichten. — Pestalozzi erscheint vor uns als der große Sucher nach der deutschen Seele. Er weiß und erfährt, daß der Mensch nie gedeihen kann, wenn nicht die Seele des Kindes recht erfaßt und gelenkt wird. Diese Erkenntnis muß er durchkämpfen gegen die eigene Unerfahrenheit in den Dingen wirklichen Lebens, gegen die Menschen, die ihn zuerst nicht verstehen, die ihn verhöhnen, ausnutzen, seiner Mißerfolge sich freuen, die dann seinen Ruhm und sein Werk verkennen und beflecken. Von Verachtung zu höchstem Ansehen aufsteigend, immer wieder in schwerste Enttäuschung und Verarmung zurückgeworfen, bis ins Greisenalter hinein doch ein Kind, ein Feuerkopf, in dem Idee über Idee aufbrennt und wärmt und zerstört, der sein tausendmal gescheitertes Leben, nur kurze Zeit entmutigt, jedesmal wieder flott macht, jedesmal seine Fehler erkennend, jedesmal neue Erkenntnis und neuen Erfolg durch neue Fehler gefährdend: so steht dieser deutscheste Deutsche in Schäfers wunderschöner Lebensbeschreibung vor uns. Er wird den Dichter noch tiefer in die Geschichte, das Wesen und die Leiden der deutschen Seele führen.

Der neue Roman, der sich nun vor uns auftut, sprießt nicht nur auf deutschem Boden, er strebt der echten deutschen Selbstbesinnung entgegen. In diesem Streben erkennt er den unzerreißbaren Zusammenhang deutscher Vergangenheit und deutscher Gegenwart. Eine Wiedergeburt des deutschen geschichtlichen Romans wird damit seine neue große Aufgabe. Die vergangenen Meister berichteten zu viel von den äußeren Schicksalen unsres Volkes und faßten ihre Aufgabe zu dekorativ auf. Nun muß die innere deutsche Geschichte im deutschen Roman sich gestalten.

Bis dahin ist der Weg noch weit. Aufgelebt ist der deutsche geschichtliche Roman in den letzten Jahren. Vor allem haben ihn die Frauen gepflegt. Auch hier steht die Anekdote im Anfang. Ricarda Huch, besonders in ihrer großen Darstellung des dreißigjährigen Krieges, hat die Geschichte in eine große Chronik verwandelt, in einen wunderbaren Reigen lebendiger Geschichten, die sich anmutig, in wechselnden Bewegungen, die Hände reichen oder auch verweilend sich träumerisch in sich versenken. Die führende Persönlichkeit ragt aus diesem Geschehen nicht hervor und der gewaltige Atem der Geschichte bläst dies Leben nicht an. Doch der rechte Anfang ist gemacht; über-

all klopft und pulsiert das Leben, nirgends sieht uns die Vergangenheit kalt und starr entgegen.

Enrika Handel-Mazzetti zeigt uns in ihren Geschichten — sie gehen auch in das 16. und 17. Jahrhundert — ebenfalls eine lange Reihe von Bildern und Szenen, viele darunter von jagender und stürmischer Lebendigkeit. Doch gönnt uns diese Frau keine Ruhe, sie peitscht und hetzt uns weiter, bis wir erschöpft zusammenbrechen, auch ist sie in einer engen geschichtlichen und religiösen Anschauung zu tief befangen. Vielleicht war Selma Lagerlöf ihr Vorbild: doch diese bleibt gemessener und überlegner, in ihrer Phantasie großartiger und kaum zu erschöpfen, als große Seherin erkennt sie ihr ganzes Volk, überblickt seine ganze Geschichte.

Hermann Graedener in seinem: Utz Urbach reiht ähnlich wie seine Landsmännin Enrika Handel-Mazzetti Szene an Szene aneinander, aus dem Bauernkrieg des 16. Jahrhunderts, so daß wir endlich, wie er selbst sagt, an einem großen Fries entlang blicken. Diese Szenen sind mit der angespannten Kraft des inneren Gesichts gesehen, aber sie erzählen nicht und spannen den Leser zu stark an. Der Dichter drängt auch nicht zusammen, sondern er breitet aus, er häuft die Synonyme, kämpft unverdrossen um das rechte Wort, will keine Einzelheit verlieren, will uns in jede Erregung hineinsteigern. Gerade im Übermaß der Einzelheiten, im Kultus der Breite ergeht sich nun eine ganze Gruppe der neuen Dichter: die Mühsal des Werdens, den Kampf des Gestaltens will sie uns durchkosten lassen. Wir nennen etwa Alfons Paquet, Josef Winckler, Walter Heymann, Albert Talhoff. Roman, Lyrik, Drama bewegen sich in dieser Richtung. Als Vorbereitung und als Anleitung für neues Sehen und Fühlen sind diese Bemühungen sehr zu schätzen; früher hätte man sie, als Vorstudien, allerdings wohl nicht gezeigt. Doch wir mußten uns schon öfter eingestehen, wir haben eine neue umständliche und elementare Schulung nötig. Die Lyrik erreicht durch diese Art zu dichten auch neue Wirkungen: die einzelnen Bilder und Eindrücke erscheinen als bunte und lebendige Brechungen einer Empfindung, einer Stimmung, diese erhält dadurch eine neue Mannigfaltigkeit, die sie früher nicht erreichte. Auch der lange Vers, der in seiner ganzen Breite anrollt und sein Wechsel mit kurzen und kürzeren bringt in den Rhythmus eine neue stärker verbrandende und leiser verebbende Bewegtheit, einen neuen Wechsel von Anhalten und Voraneilen und er verlangt umständlichere und mächtigere Versgebilde; Vorläufer vielleicht einer neuen Strophe. Ein merkwürdiges Gegenbild ist dies strophische Bild zu den Versen des Expressionismus und ihrer hastigen, wilden, abgekürzten Folge, die einen Eindruck durch den andern zurücktreibt. Doch

haben beide Kunstübungen Verwandtes, indem sie an der Menge und Fülle der Einzelheiten sich nicht satt sehen können. —

Der alte Theodor Fontane hat in seiner Art den Ruhm der Anekdote verkündet. Man könne aus einer guten Anekdote über Friedrich den Großen mehr über das Wesen des Königs und seine Zeit erfahren, als aus umfänglichen geschichtlichen Werken.

Die Bücher von Walter von Molo liefern den negativen Beweis für diese These. Sie zeigen, wie man eine Menge von Anekdoten kennen, verarbeiten, wirksam steigern, spannend komponieren kann, ohne jeden Sinn für ihren inneren Gehalt, so daß diese Anekdoten das seelische und echte Leben aus einer Persönlichkeit herausblasen und nur stärker irritieren, je öfter man sie liest. Auf diese Weise hat Molo, ein sehr betriebsamer und produktiver Schriftsteller, uns Schiller und Friedrich den Großen vorgestellt, und er beabsichtigt, seine Entseelungen fortzusetzen.

Anders als die Frauen stellt Hermann Löns in seinem: Wehrwolf den dreißigjährigen Krieg dar: er führt uns durch die Schicksale, die ein Dorf in diesem Menschenalter durchmachte, Landschaft und Tiere und Vögel und Menschen und Tod und Leben und Liebe und Ehe und Kampf in eine große Einheit verwebend. In einer Folge von Bildern rollt auch dies Buch sich ab. Seine Bauern und Helden sind von altem, echtem deutschen Schlag. Wenige kurze Striche zeigen ihre übermenschliche Geduld, ihre Rache, ihr Recht und ihren wilden, heroischen abenteuernden Sinn, auch ihr zähes Ausharren und ihre Kraft im Leiden. Löns ging zu früh von uns, im Anfang des Krieges starb er den Heldentod, den er sich ersehnte. Der Dichter, ungezügelt in seinen Anfängen, von starker und roher Begabung, hätte sein Blut und seine Kunst gebändigt, wäre ihm ein längeres Wirken beschieden worden. Man fühlt sich durch ihn oft an Liliencron erinnert, der war der stärkere Kavalier, Löns der stärkere Künstler, ihn trieb eine heißere Sehnsucht zu bestimmten Zielen. Krieg, Jagd, abenteuernde Wildheit war beiden das Leben. Löns ist in die Natur, in das Leben und Wesen der Tiere, in das deutsche Volkslied viel unbedingter aufgegangen. Das echte alte Volkslied ist in seinen Weisen wieder aufgewacht, nun jubeln und schluchzen uns sein Übermut und seine Rührung, seine Liebe und seine Verlassenheit wieder entgegen wie in früheren, längst verklungnen Zeiten.

Man soll einmal den Wehrwolf von Löns mit den Versuchen Max Brods vergleichen, die uns auch in den dreißigjährigen Krieg tragen — wie ungeheuerlich stechen diese dialektischen Auseinandersetzungen, diese künstlich geordneten Ideen von dem überströmenden Leben im Werk von Löns ab, und wie kalt und künstlich scheint ihr Dasein.

Wieder von andern Seiten bringt Guido Erwin Kolbenheyer in das 16. und 17. Jahrhundert; in seinen Büchern, die Spinoza und Jakob Böhme in ihre Mitte stellen. Leidenschaftliche Schilderungen der alten Landschaften und Städte, schön und verträumt, schmücken seine Berichte, auch sie wählen — da und dort etwas geziert — den einfältigen Stil der Chronik, zeigen die Erlebnisse in bunter Folge, wissen sich anschaulich und rührsam und kräftig auszudrücken, verschmähen nicht derben Humor. Das innere Werden, die religiöse und philosophische Entwicklung, die seelischen Vorgänge sollen der Lichtkern sein, aus dem das Leben strahlt. Im Allerheiligsten steht Kolbenheyer nicht, aber in seinen Vorhöfen; seine religiöse Sehnsucht, Inbrunst und Liebe leuchten von dort her, verklären seine Menschen und machen uns ihr Leiden und ihre Größe sichtbar. Ebenfalls in das 17. Jahrhundert hat sich Alfred Doeblin gewagt, in seinem großen Roman: Wallenstein; frühere Versuche führten nach China und in die technischen und kaufmännischen Hetzjagden der Gegenwart. Der Wallenstein reiht Beschreibungen und Charakteristiken aneinander, Jagden, Verhandlungen, Beratungen, Empfänge, Feste, Kriege; eine endlose Folge von Hinterhältigkeiten, Intriguen, Schandtaten, Ränken, Roheiten, niederen Lüsten, und das ist in den prunkvollen Rahmen des Barock gespannt und seine verschwenderische Üppigkeit. Die Sätze sind abgebrochen, die Rede gern atemlos, die Schilderungen überladen, ein Hang zu widrigen Vorstellungen und greulichen Völlereien ist unhemmbar und trotz aller forcierter Anschaulichkeit bleibt kein tieferer Eindruck. Kraft, Leben, Liebe und der Sinn für die mächtigen Gewalten der Geschichte fehlen. Ein sehr überreiztes Buch.

Auch der neue Roman, soweit wir ihm bisher folgten, ging bisweilen in die Irre und folgte trügerischen Verlockungen. Manche der alten Werte, besonders die epischen, hat er eingebüßt. Doch er gelangte auf den Weg zu einer neuen umfassenden, wirklichen und überwirklichen Kunst. Das Leben wurde ihm reicher, die seelischen Vorgänge tiefer und merkwürdiger, Vergangenheit und Gegenwart gewannen für ihn neue, festere Bedeutung, seine große deutsche Aufgabe stieg vor ihm auf, auch die epischen Forderungen und Gesetze füllten sich mit neuem Inhalt. Beim Drama sahen wir ohne Trauer manches Werk versinken, beim Roman wünschen wir, daß mancher auch den kommenden Geschlechtern erhalten bleibe und tiefer auf sie wirke.

Unser Land

Sehr viel von deutscher Kraft und zugleich von deutscher Schwäche liegt in der merkwürdigen, durch die Geschichte gesteigerten Verschiedenheit der deutschen Landschaften, der deutschen Stämme, der deutschen Begabungen. Sachsen, Franken, Thüringer: mitteilsam, wanderlustig, empfänglich, voller Ideen und Pläne, oft leichten und heiteren Sinnes, die Niedersachsen bedächtig und kühn zugleich, still und schwer und verschlossen, der Wissenschaft und der Wirklichkeit stärker zugetan, als der Kunst und der Phantasie, die Schwaben die engsten und weitesten, leidenschaftlicher als andre an der Heimat hängend, deren ganzer Zauber, deren helle und fruchtbare Anmut, deren bescheidenes häusliches Behagen in ihren Dichtungen widerstrahlt, und doch scheint die Welt zu klein für ihre Träume, ihre Philosophie und ihren Handel. Kein deutscher Stamm hat sich weiter über die ganze Erde zerstreut; Schwaben waren die Fugger und Welser, die Hohenstaufen, die Hohenzollern, die Zähringer, die Habsburger, Schwaben waren Schiller, Hölderlin, Mörike, Hegel, Schelling. Thüringen und Sachsen sind eine Heimat der deutschen Musik und der deutschen Religion und der deutschen Bildung und der deutschen Schule, Schweiz und Schwaben wetteifern seit Jahrhunderten in pädagogischem Ehrgeiz und in pädagogischem Können, auch in der durchschnittlichen Höhe der Bildung mit Sachsen und Thüringen. Bayern, vor allem Österreich, ist wieder eine Heimat unsrer Musik, und dazu unsrer volkstümlichen Dichtung und derber und echter Natürlichkeit, ein Land der Bauern, der kleinen Städte, dem die Gastfreundschaft im niederdeutschen oder fränkischen Sinn fremd blieb. In Bayern und Österreich gibt es immer noch viele, die an Heimweh sterben, wenn man versucht, sie zu verpflanzen. Spekulative Köpfe findet man unter ihnen wenig, die katholische Religion hat sich tief in ihr Wesen gesenkt und ihre Kunst ist in keinem andern Lande bis zu diesem Grade Kunst des Volkes geworden. Man wird leicht zu beredt, wenn man sich in diese Unterschiede, Gegensätze und Ähnlichkeiten vertieft und ihnen durch die Jahrhunderte nachgeht: was bedeuten sie nun für unsre Dichtung?

Als das junge deutsche Reich 1870 ins Leben trat, war die Befürchtung begründet, daß man die alten landschaftlichen, stammeshaften und politischen Verschiedenheiten einebnen und auch aus Deutschland einen Einheitstaat

schaffen würde. Das Wirken mächtiger, doktrinärer und radikaler geschichtsloser Parteien verstärkte und verstärkt diese Befürchtung, sie wirken heute gefährlicher und kurzsichtiger denn je, besonders in Baden und Württemberg. Die Dichtung ging andre Wege. Grade nach 1870 konnte man in ihr ein stärkeres Hervortreten stammeshafter Eigentümlichkeiten beobachten und nicht das deutsche Reich, sondern das deutsche Sprachgebiet galt ihr als die Einheit. Wir beklagen es in diesen Jahren bitterlich aufs neue, daß Holland und daß auch das alte Flamenland seit Jahrhunderten draußen, vor den Toren dieser Einheit, blieben, weil unsre Schriftsprache, die Sprache von Luthers Bibel, in öffentlicher Rede und Schrift dort nicht über die Mundart gesiegt hat.

Fritz Reuter und Klaus Groth waren stolz auf ihre niederdeutsche Heimat und Sprache, Gottfried Keller prägte seine schweizerischen Eigentümlichkeiten tief seinem Werk ein, Theodor Fontane war Märker und Preuße, Wilhelm Raabe Braunschweiger, Peter Rosegger Steiermärker, Lehrer, Freund, Führer, Prediger für seine Volksgenossen wie kaum ein andrer, und aus ihrer Mitte geboren, unermüdlich bis zum letzten Atemzug, Ludwig Anzengruber war Bayer. Diese und andre Dichter tranken sich an den Kräften jung und stark, die ihnen aus der Heimat zuströmten, und bestimmten ihr Lebenswerk zugleich der großen deutschen Sache. Das alte, weite Vaterland sollte des verkannten und vergessnen Reichtums wieder froh werden, der es in ewiger und unübersehbarer Fülle überall in seinen Landschaften und Stämmen anlachte. Diese Freude sei die beste Gewähr für die glückliche Zukunft des ganzen Deutschland.

Die neue deutsche Erzählung spann auch hier den Faden weiter, den ihr die alte in die Hand gab, ja, was jene begonnen, hat sie dankbarer, reicher und vielseitiger fortgeführt.

In den Randgebieten Deutschlands, in denen sich unser Wesen mit dem andrer Völker mischt oder in denen es sich gegen andre Völker verteidigen und zur Wehr setzen muß, wurde man sich des Deutschtums und seiner geistigen und sittlichen Kraft besonders bewußt. Es war dort nicht wie bei den deutschen Binnenvölkern eine selbstverständliche Mitgift, man fühlte seinen Wert und seine Gefährdung und setzte sich für seine Erhaltung ein, man suchte auch den Zusammenhang mit der deutschen Mitte zu wahren, über deren Gleichgültigkeit man oft zu klagen hatte. Vor allem die Gebiete des deutschen Ostens wurden durch eine lange und mühselige kolonisatorische Arbeit dem deutschen Geiste gewonnen und niemals trug eine Arbeit edlere Früchte. Was wäre denn deutsche Dichtung und deutsche Philosophie ohne Herder und Hamann und Kant? Darf der deutsche Osten je dem deutschen Geist verloren gehen?

Wir wollen für das gegenwärtige und zukünftige Deutschland von dem Glauben nicht lassen, daß am Ende doch der Geist wieder den Körper baut. Dichtung und Religion, Kunst und Philosophie sollen wie in früheren Zeiten den Körper Politik und Wirtschaft bauen, nicht sollen, wie im letzten halben Jahrhundert, die geistigen Mächte Hörige von Wirtschaft und Politik werden. Eben die Anzeichen solcher Wandlung werden auf den Gefilden der neuen deutschen Erzählung sichtbar.

Wir gehen vom russisch-deutschen Osten aus, von dem nun so unglücklichen Land der Balten. Auch im 19. Jahrhundert hat es dem deutschen Mutterland eine lange Reihe ausgezeichneter und führender Gelehrter geschenkt. Die Dichtung schien seine namenlosen Prüfungen und seinen drohenden Untergang zu ahnen; sie überreizte ihre Feinheit und verklärte ihre Menschen, wie nur der Tod verklären kann. In dem alten feinen Erzähler Pantenius läßt sich der Anfang dieses Endes spüren. Die Erzählerin Frances Külpe schwelgt allzuergiebig in den bösen Verfallserscheinungen, die alte Familien zersetzen. Um die Menschen des feinsten baltischen Erzählers, des Grafen Keyserling, schweben nun gar alle süßen und traurigen Geister des Endes. In diesen Kreis tritt jetzt Theophile von Bodisco; ihre Erzählungen geleiten uns vom Krimkrieg bis zur Gegenwart, wir halten ihren Roman: Im Hause des alten Freiherrn für ihr reifstes Werk. Mit der zarten Hand und der erfahrenen Liebe der Frau, geschult durch die russischen Psychologen, eine sehr feine Kennerin Dostojewskis, zeichnet sie die Überlieferungen und die Musik, die Geistigkeit und den Heroismus, den stolzen Adel und die Resignation dieser verklingenden Welt, das edle Deutschtum dieser Vorfahren scheint in ihrer Dichtung erhobenen Hauptes seinem Ende entgegenzuschreiten.

Eine sonderbare Fügung, daß grade dieser feinste und kultivierteste deutsche Adel in die Nachbarschaft Rußlands gestellt wurde, in die Nachbarschaft eines Landes, in dem die elementaren und natürlichen Gewalten, die noch ungeformten Urkräfte stärker sind als im andren Europa. Zwischen diesem Slaventum und dem erlesenen Deutschtum sollten die Balten die Vermittler sein: diese Aufgabe und ihre Größe und Verantwortung wurde wohl auch erst ganz gefühlt, als es vielleicht schon zu spät war.

Für Ost- und Westpreußen und Posen war die Ernte der letzten Jahre nicht ergiebig. Die sorgfältige Gegenüberstellung von deutschem und litauischem Wesen in Ernst Wicherts Novellen, hervorgegangen aus feinen Beobachtungen eines erfahrenen Richters, fanden keine Nachfolge. Hermann Sudermann hat sich auch in seinen Romanen von Ostpreußen abgewandt; welch ein Künder ostpreußischen Wesens hätte er werden können, hätte er seine

Erzählungen — in seiner „Frau Sorge" und seinen „Katzensteg" atmen echte Erlebnisse und wilde, freilich theatralische Kräfte — in der Heimat wachsen und reifen lassen. Auch über Max Halbe gewann die Liebe zu Westpreußen, seiner Heimat, nicht den künstlerischen Sieg. — Der große Konflikt: hier Deutsche, dort Polen ist dann wohl das Thema manchen Romans geworden, auch manches wirkungsvollen, an Clara Viebigs Roman: Das schlafende Heer lasen sich viele die Wangen heiß. Doch in die reifen Höhen der Kunst steigen diese Versuche nicht auf. Wieviel dichterischer und vaterländischer bleibt hier der alte Gustav Freytag, und wie hat er seine Polen und seine deutsche Geschichte gekannt! Auch der meisterhaften Schilderung des polnischen Bauern und seines Lebens durch Reymont kann die deutsche Dichtung nichts an die Seite stellen. — Die Schilderung der ostpreußischen Landschaft und des ostpreußischen Strandes in den feinen Gedichten Walter Heymanns, der ostpreußischen Geschichte in den schönen Balladen von Agnes Miegel bleiben die besten Gaben, die uns die Dichtung Ostpreußens in den letzten Jahren bescherte.

In Schlesien haben sich manche deutschen Stämme gemischt, untereinander und mit den slawischen Bewohnern, die bis weit über das Mittelalter hinaus dort hausten. Fränkische und thüringische Besiedler kamen in das Land, Bayern hat seine Bewohner auch über die schlesische Grenze vorgeschoben. Ritterliche Lebensfreude und Heiterkeit, echter Wagemut und Unternehmungslust, feine Bildung und schwärmerisches Versenken in das Ewige, dazu eine große, eigentlich undeutsche, gern in Blut und Tränen schwelgende Weichheit, das alles fließt in der schlesischen Dichtung und dem schlesischen Geist und der schlesischen Religion früherer Zeiten seltsam in- und durcheinander. Im 17. und 18. Jahrhundert war Schlesien eine recht erlauchte Heimat der Mystik und des Pietismus, im 17. hat es der deutschen Dichtung üppigen Barock und erfolgreiche Schulmeister gegeben, im 19. unternehmungsfrohe, tatkräftige, unterhaltende, etwas nüchterne Erzähler und Dichter; außer Gustav Freytag sind Willibald Alexis und Heinrich Laube Schlesier. Große Musik und Malerei waren in diesem Land nicht ansässig, aber eine der bayrischen eng verwandte volkstümliche Dichtung.

Gerhart Hauptmann holt aus dem schlesischen Boden seine echtesten Menschen. Das Weiche und Nachgiebige, fromme Einfalt und tiefe religiöse Sehnsucht, natürliche Kraft, träumerische Phantasie, ein oft ungezügeltes Begehren bestimmten ihr Sein und Handeln, in den besten Dramen ebenso wie im besten Roman des Meisters, im: Emanuel Quint. Carl Hauptmann ist ein schlesischer Dichter, noch inniger und weicher, zarter und verträumter

als der Bruder, als Mensch in seiner Sehnsucht tiefer, nur fehlt ihm das rasche und leichte schöpferische Vermögen, er kann seine Dichtungen nicht konzentrieren und nicht wirksam abrunden, sie zerfließen unter seinen Händen. Er bleibt im Grübeln und Sinnen, die Konzeptionen gleiten ineinander, aber die große Hoffnung auf das große Werk ist ihm nicht zuschanden geworden. Sein Leben lang blieb Carl Hauptmann im Schatten des berühmten Bruders, wer ihn kannte ist seiner reinen und kindlichen Art mit herzlicher Liebe zugetan. Um ihn webt immer etwas wie deutsches Märchen und deutsche Weihnacht, seine Wunder und Zauber gehören nicht in die Fabelwelt, sondern ins deutsche Herz, auch die Gegenwart und ihre Menschen werden in seinen Werken versonnen, weich und bildsam und träumerisch, z. B. in seinem Ismael Friedmann. Sein Buch: Einhart der Lächler wird den Dichter wohl am längsten überleben.

In Hermann Stehrs Adern rinnt und wirkt die alte mystische und fromme Inbrunst Schlesiens. Seine Dichtungen sind Dichtungen eines armen, von der Not des Lebens gepeinigten Künstlers, der sich mit quälerischer Sorgfalt in alle Einzelheiten der Vorgänge und Gefühle vertieft, zwischen Naturalismus und Supernaturalismus unfrei schwebend. Der tiefe Ernst und die genaue Kenntnis des Landes geben den Geschichten Stehrs ihr besonderes Gewicht, sein Herz schlägt mit den Verfehmten und Bedrückten; die ältesten, nun verwilderten, religiösen Instinkte leben noch im Blut seiner Menschen und in seinem eigenen. Der große Roman: Der lebendige Gott zeugt am stärksten für Stehrs Werk.

Der fruchtbarste Erzähler Schlesiens und sein gelesenster ist nun Paul Keller. Ein Seelsorger wie wenige, bunt und reich im Erfinden, ein tiefer und milder Kenner und Beurteiler des Menschlichen, duldsam und doch fest. Er besitzt die heitere Sicherheit des Frommseins, die seit langen Jahrhunderten grade ein Vorrecht des katholischen Glaubens bleibt. Paul Keller erzählt gut und flüssig, spannend und abwechslungsreich, nie so tief, daß die große Menge der Leser verwirrt und befremdet stutzt und nicht weiter mag, derb und handfest und doch nicht flach. Seine Probleme und Lösungen interessieren auch den Verwöhnten. Aus seinem verbreitetsten Roman: Der Sohn der Hagar läßt sich seine Kunst am besten erkennen und entwickeln.

In Österreich blieb Roseggers Heimat, die grüne Steiermark, das für die Erzählung fruchtbarste Land. Neben Rosegger wirkte Wilhelm Fischer, bescheiden und unverdrossen und wohl nicht gebührend gewürdigt. — Die politischen Probleme des kaiserlichen Österreich vor 1914, die Stellung der Deutschen, ihr Verhältnis zum deutschen Reich, ihre geistigen und konfessionellen Kämpfe, ihre Gegensätze zu den Slawen, diese ganze Tragik, die Ent=

faltung und Zerstörung der besten Kräfte gibt den: Zwölf aus der Steiermark, dem ersten großen Roman von Rudolf Hans Bartsch — er ist auch sein bester geblieben — seinen tiefsten menschlichen und künstlerischen Gehalt. Denn dieser Kampf ist aus dem Gezänk der Parlamente und der vergifteten Luft der Presse dahin verpflanzt, wo er entschieden werden muß, ins Herz und Hirn der deutschen Menschen. Sieht man, wie er die Besten hin und her reißt und packt, so erkennt man seine ganze für uns noch unlösbare Schwierigkeit. — Bartsch hat auf seinem Gebiet manchen Nachfolger gefunden, von denen der früh gefallene Ernst Hladny wohl mit Recht als besonders gut unterrichtet und sachlich gilt.

Bartsch stellt sein Österreich, um das Gesicht beider Länder schärfer zu beleuchten, gern dem gleichzeitigen Preußen gegenüber. Dies Preußen wird von bayrischen und österreichischen Schriftstellern und Poeten nicht immer liebevoll bedacht; die Großschnäuzigen, Gewalttätigen, Schnoddrigen, die Besserwissenden, der schematisierende Beamte und der grobe, jeden Widerstand niederknüppelnde Polizist erscheinen in ihren Schilderungen als die einzigen Bewohner dieses bedauernswerten nüchternen und unschönen Landes. Ausfälle dieser Art, gedankenlos und unwissend genug, haben manchen schweren Schaden angestiftet, sie verwechseln Berlin mit Preußen, das neue Berlin mit dem alten, von jenem greifen sie einige, allerdings unleidliche, allzusehr ins Auge und Ohr fallende Eigentümlichkeiten heraus, und übertreiben sie heftig. Bartsch ist gerechter und weiterblickend als andre, er sah und schätzte das alte Preußen und seine stille Tatkraft, seine übersorgfältige Genauigkeit, seine sachliche Strenge und seinen weiten Umblick, auch seinen bewundernswerten und anspruchslosen Fleiß. Preußen war das Land Friedrichs des Großen und der Befreiungskriege und war das Land Bismarcks und es wird wieder Preußen werden. Der Materialismus und die Streberei, Fachmenschentum und das niedrige Gebahren der Emporkömmlinge entstellen nicht Preußen allein, sie mögen in Berlin besonders herausfordernde Formen angenommen haben.

Politischer Dichter allein ist Bartsch nicht; seine Dichtungen zogen sich von politischen Problemen eigentlich immer weiter zurück. Der einzige Zauber seines Landes und des ganzen Österreich hat es ihm angetan: der Zauber des alten Wien, des alten Tirol, der reifen Kultur und der weichen und verführerischen Menschen, der schönen Frauen und der anmutigen Mädchen, die so gern ihre Liebe verschenken, der Zauber des feurigen Weins und vor allem der Zauber der Musik, von Mozart und von Schubert.

Die Novelle, die in sich abgeschlossene kleine Geschichte, mehr Schilderung als Erzählung, mehr Arabeske und Ornament als Architektur, war die Kunst

von Bartsch. Seine Romane sind eigentlich ein Kranz von Novellen — wie oft haben wir von Dichtern unsrer Zeit dasselbe sagen müssen! In den besten dieser Geschichten hat sich der österreichische Zauber wirklich gefangen, diese lassen sich kaum übertreffen, wenn auch ihr Gesamttitel: Bittersüße Liebesgeschichten gar zu pretiös und süßlich klingt. Ihre übermütigste und temperamentvollste ist wohl die Geschichte des Kapellmeisters, der an seinem vierzigsten Geburtstag zum erstenmal das Alter spürt und noch einmal seine Macht über die Frauen erproben will; er kommt mit einer sehr ansehnlichen Liebesbeute heim.

Eben das Süßliche, Pretiöse und Leichte sind die Feinde, die einer Begabung wie der von Bartsch immer auflauern. Ihm als Österreicher sind diese Feinde besonders gefährlich. Selten hat sich denn auch ein verheißungsvoller, überall bezaubernder Poet so rasch ausgeschrieben und überschrieben wie Bartsch. Unter seinen Büchern stehen wenig Originale und viele Kopien.

Es hat den Anschein, als solle nun Bartsch durch seinen Landsmann Friedrich von Gagern übertroffen werden. Diesem fehlt allerdings Leichtigkeit und Anmut, seine Geschichten sind zu schwer und zu breit, sie umkreisen redselig immer denselben Fleck, gefallen sich auch in überbrauchten, sensationellen und theatralischen Typen und Motiven. Ihre Anschauung ist nicht immer klar, die Tendenz drängt sich zu weit vor. Was die Musik diesem Dichter offenbart, haben wir schon gesagt. Wir nennen hier sein bedeutendstes und umfänglichstes Buch: Die Wundmale. Dies fällt auf durch einen liebevollen und gütigen Realismus, eine tiefe und verklärte Reife der Menschenkenntnis, durch leidenschaftliche und eigenwillige religiöse Inbrunst, reifen künstlerischen Humor und eine Gabe, die Natur und Landschaft zu sehen und farbig und musikalisch zu empfinden, die uns wieder auf die Höhe der Dichtung führt; möchte sie in den kommenden Werken des Meisters rein und unbeschwert vor uns treten.

Der Tiroler Greinz verschwindet neben einer Persönlichkeit wie der Friedrichs von Gagern. — Die Bewunderung und die Schmerzen, die nun die Wiener Kunst in uns aufrührt, in Drama und in Erzählung, und wir fügen hinzu: im Getriebe der Zeitungswelt und im Aphorismus — der Name Peter Altenberg mag uns jetzt streifen — diese Wunden wollen wir nicht noch einmal öffnen. — Bayern hat seinen großen Erzähler noch nicht gefunden. Ludwig Thoma hätte das noch werden können, wäre ihm vom Schicksal vergönnt gewesen, den ganzen Ertrag seines Lebens und seiner Liebe zur Heimat einem großen Buche zu schenken. Die ungestüme und ungebändigte Erzählerin Lena Christ, altes, echtes, oberbayrisches Bauernblut, hat die in

ihr tobenden Gewalten nicht bezwingen können, sie machte ihrem jungen Leben früh ein Ende.

Die Liebe des Bayern und des Österreichers zu seiner Heimat hat auch andre Formen gefunden. Wanderbücher und Reiseschilderungen haben in andern Ländern nicht die gleiche Tradition und auch nicht den gleichen Zusammenhang mit dem Volk und denselben reichen, oft wehmütigen Zauber. Die Erforschung der Alpen und die Bezwingung ihrer Gipfel, die Erkundung des Landes und seiner Besiedlung, seiner Sprache und seiner Namen, seiner Dichtung und seiner Bauten, seiner Dörfer, seiner Städte, seiner Kirchen, das alles ist in Bayern und Österreich eine große lebendige Einheit geworden. Tatkräftige Arbeit zum Schutz dieser Schönheit, künstlerischer Enthusiasmus und wissenschaftliche Erkenntnis streben einem großen Bunde zu. Heinrich Noë, Ludwig Steub, Friedrich Ratzel gingen in ihren Schilderungen voran, die unvergleichliche Wirksamkeit und Heimatsliebe des Kuraten Frank in Kaufbeuren stehen für ganz Deutschland vorbildlich da. Schilderungen von Städten und Landschaften wie die von Hans Mayer, Josef Hofmiller, Peter Dörfler, in jüngster Zeit auch die von dem echt deutschen Musiker Arnim Knab, sind auch von unerreichtem Zauber, hoffnungsfroher und lebendiger kann sich Macht und Segen der Heimat nicht bewähren.

Die Grenzländer Österreichs gegen Serbien und Ungarn, in denen deutsche Kolonisten Wunder der Besiedlung schufen und deren Bewohner und deren landschaftliche Schönheiten uns erst der Krieg zeigte, sind viel zu selten der Schauplatz deutscher Dichtung geworden. Das Beste und Anschaulichste über dies ungarische Deutschtum sagen uns die Bücher des vielerfahrenen und bewährten Adam Müller-Guttenbrunn.

In der Schweiz ist in den letzten Zeiten eine reiche und kräftige Unterhaltungsliteratur aufgeblüht; ihre Dichter packen ihre Arbeit fest und entschlossen an, sie stehen oft mitten im Leben und seinen Berufen, etwas vom Stolz der Berge lebt in ihnen, die unbezwingbar scheinen und doch den Bezwinger herausfordern. Jakob Heer, Ernst Zahn, Heinrich Federer, Alfred Huggenberger, Johannes Jegerlehner sind mit Recht die beliebtesten unter diesen Erzählern geworden. Viel zarter, gar zu blaß und fein, sind die Versuche von Albert Steffen. Jakob Schaffner, rühriger, eigenwilliger, kräftiger als alle diese genannten hat eine weit über die Schweiz hinausgreifende Bedeutung gewonnen. Ob Albert Talhoff die großen in ihn gesetzten Erwartungen als Erzähler und Dramatiker erfüllt, bleibt abzuwarten. Bisher scheint uns eine gewaltsam brodelnde lyrische Begabung an ihm das Interessanteste, die ungeheuren Vor-

gänge der letzten Jahre haben alles in ihm erschüttert und aufgerührt, nun muß er zeigen, ob er auch sagen kann, was er leidet und ob er, was allen unseren Jüngeren so schwer fällt, die rechte Distanz gewinnt. Bisher sind bei ihm der tönenden und großen Worte zu viel, sie halten die Erzählung fest und werfen sie, wenn sie vorwärts will, zurück, sie häufen sich auch ins Schwülstige. Hermann Burte, in seinem Roman Wiltfeber, einem hohen Lied auf deutsche Rasse und auf deutsche Kraft, einem zornigen Erguß auf die jämmerliche Schwäche und das ganze Philistertum unsrer Zeit, ist auch ein Verbreiter dieses Stils. Er fühlt sich als Sohn der ältesten und freiesten deutschen Erde, der Gefilde am Oberrhein, jenes alten Alemannenlandes, dessen politische Einheit die Geschichte leider zerspalten hat.

Das stammverwandte Schwaben und Baden kennt die Heimatdichtung seit langem, aber bald sah die Heimat selbst ihr ohne viel Interesse zu, bald tat das weitere Deutschland sie geringschätzig ab. Man denke an das Schicksal, das die Zeitgenossen dem Schwaben Hermann Kurz bereiteten und an die laue Aufnahme, die Heinrich Hansjakobs so originelle Bücher in Deutschland fanden. Emil Strauß und Hermann Hesse versuchten sich an dem alten schwäbischen Problem des Widerstreits zwischen Heimat, Familie, Bürgertum, zwischen aller vertrauten und doch drückenden Enge hier und zwischen der Kunst, der Weite, der Freiheit dort. An guten Erzählern und Erzählerinnen, vom Geist der Heimat besonnt, von dem bürgerlichen Reiz ihrer kleinen Städte und ihren alten Überlieferungen umfangen, hat Schwaben einen stattlichen Reichtum. Ludwig Finckh steht Hermann Hesse nah, Anna Schieber ist reifer und steht höher. Nicht viele erstarkten an Gottfried Keller wie diese Frau und nicht viele fanden gleich ihr durch ihn ihr künstlerisches Selbst. Ein Roman wie: Heinrich Vogeler ist ein selten reines und schönes Bekenntnis aus unsrer Zeit, durch weibliche Güte, Erfahrung und Entsagung verklärt, durch die Kämpfe dieser Welt gefestet. — Die Erzählungen von Auguste Supper, die Schwarzwaldgeschichten von Hermine Villinger, die Bücher von Wilhelm Schussen und Hans Heinrich Ehrler flechten neue Blumen in den schwäbischen Kranz. An der bayrisch-schwäbischen Grenze wuchs Peter Dörfler auf; nun hat er sich leider zu einem zu raschen und vielseitigen Schreiben drängen lassen. Er ist wieder Seelsorger von Grund aus, von echter Frömmigkeit des Herzens, ein Sohn, der den Tod der Mutter nicht verwinden konnte. In seinen ersten Büchern atmet seltne Innigkeit, bayrische und schwäbische Art ist ihnen gleich vertraut. Die schwäbische spielerische Freude an kleinen Dingen und leichten Neckereien und der wilde Drang in die weite Welt, die bayrische Derbheit und das kräftige Behagen am Da-

sein sind in Dörflers Skizzen hübsch und lebendig gegeben, sie scheinen in immer neuer Frische aus Wald und Dorf zu wachsen. Seinen: Weltkrieg im schwäbischen Himmelreich und sein erstes Buch: Als Mutter noch lebte hat der Dichter nicht übertroffen.

Die genannten Erzähler und Erzählerinnen verführt ihre Herzensgüte zu leicht, daß sie den Menschen zu zart und zu gütig schildern. Man hat, wenn man sie zu lange genoß, eine starke Sehnsucht nach einer gewissen Grobheit. Diese wird durch die Dramen des zu früh verstorbenen Schwaben Hermann Essig gestillt. Seine Gabe zu charakterisieren erinnert an den besten Thoma, an Ruederer und Rosenow, dessen Kater Lampe ist mit Hermann Essigs: Glückskuh auch im Thema nicht unverwandt. Was Essig bringt, seine dörflichen Typen, Bauern und Beamten, ist freilich starke Karikatur, trotzdem in der Beobachtung und im rücksichtslosen Aufdecken alter Instinkte und Leidenschaften oft verblüffend wahr, von kräftigstem altdeutschen Humor und von schwäbischem Sinnieren.

Aus dem Elsaß stammt Friedrich Lienhard. Er wollte die deutsche Dichterstimme sein, die aus diesem alten deutschen Land hell und rein durch das ganze deutsche Reich klingt. In einer langen Reihe von Dichtungen, geschichtlichen Dramen, auch literarischen Werken hat er deutsches Wesen und deutsche Helden gefeiert, aber viel Widerhall fand er nicht, den eignen starken Ton sucht man in seinen Schöpfungen vergebens. Das Elsaß ist an deutschen Erinnerungen, an deutscher Sage, deutscher Dichtung, auch an deutscher Religion und deutscher Schönheit selten reich. Gottfried von Straßburg und der Lehrer Walthers von der Vogelweide, Reimar der Alte, waren Elsässer, im Straßburger Münster hat Tauler gepredigt, Geiler von Kaisersberg, Fischart und Murner sind elsässische Seelsorger, Eiferer und Lehrer, aus dem Elsaß stammen Grimmelshausen und Moscherosch, Goethe hat im Elsaß seine Lieder, seinen Götz, seinen Faust gefunden. Auch für unsre neue Lyrik begann die reife, süße Kunst des Elsaß sich zu verklären, deutsche Tiefe und romanische Grazie schlossen in ihr einen neuen Bund. Den Gedichten von Ernst Stadler hauchte das Land und die Kunst des Elsaß ihre junge Schönheit ein, Ernst Bertram hat uns in seinem Zyklus Straßburg in seiner feinen Art Herz und Sinn wieder aufgetan für die Wunder dieser Landschaft und für den Reichtum ihrer Vergangenheiten.

Andre Dichter faßten das elsässische Problem zu politisch. Ihnen mündete das ganze Elsässertum in die Gegenwart, während wir grade die Sehnsucht fühlen, von der Gegenwart weg in die ganze Geschichte und in das ewige Wesen dieses Landes zu schauen und uns an der unzerstörbaren Deutschheit dieses Volkstums

zu trösten. Freilich, René Schickele, in seinem: Hans im Schenkenloch hat uns den zwiespältigen Charakter der Elsässer, das Hin- und Hergerissenwerden zwischen Deutschland und Frankreich sehr eindringlich geschildert. Das Ende dieses Dramas ist viel zu melodramatisch, der Dialog trotz aller feinen und präzisen Bemerkungen zu gesprächig, die Schilderung, ein Virtuosenstück, kommt doch nicht aus dem Herzen, sie klingt gesinnungslos. Viel gewissenhafter, gerechter und erfahrener ist Hermann Stegemann, der Geschichtsschreiber des großen Krieges, in seinen Romanen. Die Krafft von Illzach verdienen besondere Anerkennung. In diesen Dichtungen interessieren die romanhaften Vorgänge kaum, dafür sind Menschen und Tatsachen mit einer fast urkundlichen Treue aufgenommen, und mit jener überlegenen und bewegten Anschaulichkeit verzeichnet, die wir auch in der großen Chronik des Krieges bewundern. Zuverlässigere Schilderungen der Persönlichkeiten und Ereignisse von 1870 und von den folgenden Jahren, der deutschen Verwaltung, der deutschfreundlichen und deutschfeindlichen Elsässer gibt kein amtlicher Bericht. Wer das Elsaß kennen lernen will, muß Stegemanns Schilderungen lesen; eine gewisse Kühle macht diese Aufgabe nicht immer leicht.

Der feinste Dichter Lothringens ist jetzt Bernd Isemann; blond und deutsch und von allen guten Geistern des französischen Esprit und der französischen Anmut belebt, ihm ist die Heimat mehr, als er in Worten sagen kann. Sein erstes waren feine und hübsche Verse, gebildet an Novalis und an Goethe und Schiller, in ihnen begann die Schönheit der Heimat das große Leuchten. Dann hat uns Isemann die Menschen und Städte und Straßen und Güter und Schlösser und die Familien Lothringens gezeigt, die vor ihm eigentlich niemand kannte. Man lese etwa: Jean Philipps Erbe und: Chlothildens Verlobung. Das schwerfällige deutsche Grübeln und die gallischen, witzigen Aufschneidereien, die süße plätschernde Anmut verliebter Gespräche und das zarte Neigen von Herz zu Herzen, Neckereien, hübsche und scharfe Pointen der Unterhaltung, Freiheitstrotz und Ahnenstolz der eingesessenen Familien, die leichten und tiefen Differenzen und der untrennbare Zusammenhang der Verwandten, und die zähe Unternehmungsfreude der Tüchtigen — welche liebenswürdige, zukunftfrische Welt tut sich in diesen Dichtungen vor uns auf, fern von den Gehässigkeiten der Politik und der Presse, auf ihrem eigenen Boden seit langer Zeit gewachsen und in sich selbst sich verjüngend!

Auch das Rheinland hat uns eine lange Reihe beliebter Erzähler und Erzählerinnen geschenkt, lauter, unternehmungsfroher, auch gewalttätiger als die Dichter aus Schwaben und Bayern, künstlerisch mit ihnen selten auf gleicher Höhe. Der alte versponnene Zauber des Rheins und seine romantische

Verträumtheit, seine berückende und weiche Anmut klingen in diesen Erzählern nicht an, und die überreichen Wunder seiner Vergangenheiten bringen sie auch nicht zu neuem Leben; nicht die Wunder und Schätze dieses beweglichsten, lebendigsten, abenteuerreichsten, sangesfrohesten deutschen Landes und seiner Dome und Städte! Und oft wünscht man der alten Romantik und Wilhelm Riehl einen Nachfolger! In den Dramen von Herbert Eulenberg und Wilhelm Schmidtbonn lebt ja von der rheinischen romantischen Stimmung dies und das auf — ob wohl für längere Zeit? In unserer neuesten Lyrik, vor allem in den Versen von Jakob Kneip tritt echte rheinische Frömmigkeit und die fromme Anmut der Legende wieder ans Licht; das ist vielleicht der Anfang neuer dichterischer Zukunft. Die neuen Erzähler haben uns das Interesse für das neue Rheinland geweckt und dem ganzen Deutschland die Augen aufgerissen, daß es auch den neuen rheinischen Menschen sah und seine Leistung für unsre Industrie und unsern Handel, für die fast erschreckende Mächtigkeit seiner Unternehmungen. Auch sind die neuen Bücher reich an mancher packenden Schilderung. Der Hinweis auf die Namen Josef Lauff, Walter Bloem, Rudolf Herzog, Nanny Lambrecht, Clara Viebig muß uns genügen. — Wilhelm Schäfer hat für die rheinische Kultur uns den feinsten Sinn gezeigt, ihre Vergangenheit in künstlerisch abgerundeten Anekdoten uns wenigstens in einigen Proben dargestellt. Auch Josef Ponten ist Rheinländer. Sein: Baumeister und sein: Babylonischer Turm führen uns in die Welt der mittelalterlichen Dome und spiegeln sie in den Wirrnissen unsrer Zeit. Pontens Menschen haben eine ungebändigte, erdennahe Ursprünglichkeit, doch die Schilderungen bleiben zu sehr im rein Musikalischen und Architektonischen befangen, sie steigen noch nicht wie die großen alten Dome hoch und mächtig über die giftigen Nebel und betäubenden Dünste der Zeit. Grade die verklärte Schönheit der rheinischen Landschaft und ihrer Gärten und ihres katholischen Volkstums erstehen vor uns in Stefan Georges frühen Gedichten.

Je weiter wir von Westen nach der Mitte schreiten, um so spärlicher wird der Ertrag der heimatlichen Dichtung. Schon der Dichter Josef Wenz von der Mosel ist wenigen bekannt, ebensowenig Hans Raithel mit seinen Schilderungen aus dem Fränkischen. Trotz aller wiederholter Anerkennung von berufener Seite finden auch die hessischen Erzählungen von Alfred Bock keine rechte Beachtung. Sie sind vielleicht zu kühl und zu sachlich, und gehören nicht zu den Büchern, die man liest, weil man sie lesen muß, ohne daß man nach dem Warum und Woher fragt. Doch, wenn wir von Stegemann absehen, werden sich nicht leicht Schilderungen eines deutschen Stammes fin-

den, die so sorgfältig beobachtet und gut überlegt wären, fein individualisiert und gütig und gerecht. Die Auswahl: Die harte Scholle und der Roman: Der Schlund dürfen als Bocks repräsentative Werke gelten. — Thüringen und Sachsen gehen in der gegenwärtigen Heimatdichtung leer aus, sie dürfen sich damit trösten, daß Friedrich Nietzsche ein Thüringer war.

Der deutsche Norden ist wieder durch manche Erzähler in die große Gemeinschaft der deutschen Dichtung geführt worden, viele darunter sind noch im ersten Werden. Der Mann, den man früher als den eigentlichen Bahnbrecher der niederdeutschen Heimatkunst in unsren Tagen pries, Gustav Frenssen, wird jetzt gern vergessen oder verleugnet. Und doch geht durch seine Schilderungen von Meer und Heide und Moor der Atem der nördlichen deutschen Landschaft und ihrer verdämmernden Weiten. Die echte Liebe des Seelsorgers und der vertraute Umgang mit seinen Pfarrkindern, das wahre Interesse für die Gegenwart und die Vergangenheit seiner Umwelt haben ihm bei der Schilderung seiner Menschen wirksam geholfen. Freilich, die: Schleswig-Holsteinischen Landsleute von Helene Voigt-Diederichs, und die Menschen und Mädchen in ihrer: Regine Vosgerau und in ihrem: Dreiviertelstund vor Tag stehen in ihrer herben, schweren, unzugänglichen Verschlossenheit, in ihrem verträumten Wesen lebhafter und erfühlter vor uns. — Daß Gorch Fock den älteren Frenssen zurückdrängte, ist zu verstehen: der war vom Meer selbst und war Fischer und Matrose und griff derber zu und wußte die Sprache der Heimat wirksamer zu sprechen und ist für sein Vaterland in der großen Schlacht am Skagerrak gefallen und hat ihm seine junge, ungestüme, glühende Seele geopfert, als einer von jenen Helden, denen See und Schiff alles galt und das Leben nichts. — Nun müssen wir wieder an Hermann Löns erinnern, an seine Bilder aus der Heide und an die Schilderung ihrer Vögel und Tiere und dann noch einmal an das Hanseatische Patriziertum von Thomas Mann. Von älteren Kennern und Verkündern des Niederdeutschen findet nun Timm Kröger wachsende Anerkennung. Heinrich Sohnrey hat als Erzähler wachsenden Erfolg gehabt, verdienstlicher und wirkungstiefer war sein kluges und beredtes Eintreten für alte heimatliche Bräuche und Sitten, deren Bedeutung er früh erkannte, und von denen er, mit Grund, eine Gesundung unsres sozialen Lebens erwartet hat. — Die verträumten Musikergeschichten von Karl Söhle — er stammt aus dem südlichen Hannover — versammeln nun viele dankbare Leser um sich.

Das Größte der niederdeutschen Leistung hat der deutsche Roman noch nicht aufgefangen, ihre harte, zähe und doch biegsame Sachlichkeit, den weiten Blick über die Welt und das unnachahmliche Gleichgewicht zwischen Wägen und

Wagen, das die Größe der Hansa war, das unsre großen Kaufleute und Kolonisatoren im Mittelalter kennzeichnet und auch die neuen hansischen Unternehmer. Im Bilde von Männern wie Scharnhorst, Bismarck, Moltke, Hindenburg, Ludendorff werden diese niederdeutschen Züge als die beherrschenden leicht sichtbar — und solche Männer werden wieder unter uns erstehen.

Die deutsche Heimatdichtung, von der sich uns einige Vertreter zeigten, verteilt sich nicht gleichmäßig über die deutschen Stämme und Länder, sie lagert sich in weitem Umkreis um die deutsche Mitte. Die Schalen ihrer Gegenwart sind oft zu tief, die ihrer Vergangenheit zu leicht beladen, die tiefsten und lebendigsten Vorzüge der deutschen Stämme hat sie nicht immer aufgefaßt, oft ist sie auch im Vergleich mit der Vergangenheit zurückgegangen, Gottfried Keller und Theodor Fontane fanden nicht ihresgleichen. Manche Leistung blieb nur Verheißung oder hat enttäuscht, manche blieb in der Niederung. Da und dort schufen Drama und Lyrik Ersatz für das, was der Roman bisher versäumte. Alles in allem aber blüht hier ein Leben, das an das reichste dichterische Leben in großen Zeiten unsrer Vergangenheit erinnert, und es ist ein Reichtum, der uns verjüngt und erfrischt, nicht bedrückt und verwirrt. Aus der Landschaft selbst, aus ihrer Natur, ihren Menschen, ihrer Geschichte wachsen die Menschen, die Probleme, wächst die Kunst, sie verliert sich nie im Kleinlichen, sie spiegelt die kleine und die große deutsche Welt. Die Erkenntnis ist bei uns noch nicht lebendig und wirksam genug, daß in Deutschland die Liebe zur engeren Heimat so stark und unzerstörbar ist wie bei irgendeinem andern Volk, und daß sie auch in bittrer Not und gegenüber lockenden Verführungen standhält. Der Weg von der engeren Heimat führt bei uns aber noch viel zu oft unmittelbar zur ganzen Menschheit: aus unsrer ganzen Geschichte ist das leicht zu begreifen und ebenso aus unsrer klassischen Dichtung und ihren Idealen. Was zwischen der engeren Heimat und der Menschheit liegt: Nation, Staat, Vaterland, das ist in Deutschland noch viel zu jung und unfest, das trat oft auch viel zu hochmütig auf und blickte auf das Heimatgefühl wie auf einen Anachronismus herab. Ein Nationalgefühl aber, das nicht aus dem Kern des Heimatgefühls wächst, hat weder Mitte noch Grund und Boden. Ein solches Nationalgefühl, aus dem Heimatgefühl unbewußt und natürlich aufblühend, dessen tausend Stimmen sich zu einem großen Chor vereinen, will sich in unsrer Heimatdichtung entwickeln, auch darin liegt ihr unersetzlicher Wert. Ihre Kraft verlischt nicht, immer neue Meister treten in die Gemeinschaft der früheren und reichen ihnen brüderlich die Hände. Es wäre eine verlockende Aufgabe, aus den von uns genannten Werken einige Schilderungen der deutschen Landschaften und der deutschen Menschen aneinander zu reihen. Dann

würden manche darüber staunen, wie reich und schön, wie verschieden und wie ähnlich unser geliebtes Deutschland ist und wie gleich es sich blieb, wie viel von diesen Schönheiten und Reichtümern auch die deutsche Dichtung entdeckte. Unsre besten Erzähler wirken auf diesem Gebiet nach der Art der Väter: denkt man etwa an den Lärm, der um den Expressionismus tobt, so scheint die Stille in der Heimat fast heilig. Wilde und rasch verbrausende Erfolge sind hier sehr selten, vielen Werken der Heimatdichtung wünscht man ein breiteres Leben, über die Gegenwart hinaus, damit die guten Taten unsrer Dichtung den Deutschen daheim und draußen offenbar werden und auch der Zukunft bezeugen, daß deutsche Art und Kunst noch da sind. Unbekümmert und unangefochten, von der maßgebenden Kritik kaum gestört, geht diese Dichtung ihren Gang; würde im andern Deutschland auch ein jeder seinen Ton „mit Lust zusammenschreien" wie diese Poeten — wie viel schöner wäre es dann in unserm Vaterland! Das Vertrauen, das uns der deutsche Roman schnell entlockte, hat sich bestätigt; diese neue Dichtung ist klar und ist vorbildlich für unsre Zukunft. Sie hat uns Deutschland wieder entdeckt und seine unvergängliche Kraft und Jugend und Schönheit liebevoll und tröstend vor uns entfaltet; mögen nun viele nach uns dieselbe Zuversicht aus diesem wiedergewonnenen und bestätigten Deutschland schöpfen!

Kaiser und Reich

Als 1870 das junge deutsche Reich erstanden war, hofften seine Besten auf eine neue Blüte seines Geistes und seiner Kunst. Die jüngste und älteste Großmacht des Kontinents sollte in ihrem ganzen Glanze in der großen Gemeinschaft der Völker leuchten, rein und stark an Leib und Seele, ihrer neuen politischen und wirtschaftlichen Verantwortungen tagtäglich eingedenk und ebenso eingedenk des unsterblichen alten Deutschland. Denn auf seinem Boden erhob sich das neue und seine ewigen, schlummernden Kräfte sollte es wieder wecken und zu neuen lichten Höhen führen. Daß dieser wunderbare Traum sich nicht erfüllte, ja, daß die wirkliche Entwicklung ihn zu verhöhnen und zu schänden schien, das haben viele ausgezeichnete Deutsche ihrem Vaterland nicht verzeihen können, einem Manne wie Friedrich Nietzsche hat, wie wir glaubten, diese größte Enttäuschung das Herz gebrochen.

Heute denken wir über die geistige Entwicklung des jungen deutschen Reiches ruhiger und gerechter. Sehr selten fallen im Verlauf der deutschen Geschichte äußere und innere Blüte zusammen. Für andere Völker gilt ähnliches. War etwa die Zeit Napoleons eine hohe Zeit französischer Dichtung und französischer Kunst? Entspricht etwa heute die Macht des englischen Geistes der Macht der englischen Weltstellung? Nein, dieser Macht ist nur noch eine Macht ebenbürtig, die Macht der englischen Lüge. Wir wüßten aus der deutschen Vergangenheit eigentlich nur eine Zeit ganzer Blüte zu nennen: die Zeit der Hohenstaufen, die Wende des 12. und 13. Jahrhunderts. Das war die Zeit des größten Kreuzzuges, der größten Ausdehnung der deutschen Macht, die Blütezeit mittelalterlicher deutscher Dichtung, die Blütezeit der mittelalterlichen deutschen Baukunst. Aber sonst! Um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts, um die Zeit ohnmächtigster deutscher Ohnmacht stand die deutsche Dichtung im Zenith ihrer Höhe. Und denken wir uns etwa, in ein oder zwei Jahrhunderten seien der deutschen Dichtung des letzten Menschenalters nichts erhalten als die Dramen und Gedichte des Naturalismus von 1890: würde nicht jeder Beurteiler aus ihnen zunächst auf eine verwahrloste und verwilderte Zeit schließen und auf eine Zeit namenlosen Elends und unerhörter Knechtung der Unterdrückten? Läßt sich diesen Werken ansehn, daß sie aus Jahren eines früher nicht erlebten politischen Ansehns und wirtschaftlichen

Aufschwungs stammen, in denen auch die Fürsorge für die Arbeiter und das Los der Arbeiter sich zusehends besserten? Dabei hat diese Dichtung des Elends und der kleinen Leute das tiefste Elend kaum gestreift, die Wohnungsnot in den Großstädten und in den Mittelpunkten der Industrie.

Man darf eben nicht, schematisch und gewaltsam, von einer Zeit die Verwirklichung von Idealen fordern, die oft nur die Ideale der eigenen Person sind und die alle Erfahrungen und Gesetze der Geschichte nicht berücksichtigen. Die Kraft Deutschlands war nach 1870 durch politische, wirtschaftliche und soziale Anforderungen so in Anspruch genommen, daß auch Wissenschaft und Kunst in den Bann dieser Gewalten gerieten. Wirklichkeit hieß das Losungswort, ein ungehemmter Materialismus war oft der Erfolg. Der Konflikt: hier Reichtum, dort Armut, hier Bürger, Philister, Kapitalist, dort Arbeiter schob die andern Konflikte in den Hintergrund.

Daß trotzdem Kunst und Wissenschaft im ersten Menschenalter des neuen Reiches imponierende Leistungen und Persönlichkeiten zeigten, das wird uns nun klar und klarer: ihr Wirken vermissen wir heute schmerzlich, und viel von unserm Besten schulden wir ihnen. In unsern Zusammenhängen haben wir manches davon gespürt. Wo sind heute Männer wie Leopold von Ranke, Heinrich von Treitschke, Gustav Freytag, Theodor Mommsen, Jakob Burckhardt, Wilhelm Scherer, wo Männer wie Hermann Helmholtz, Heinrich Hertz, Wilhelm von Siemens? Oder wir erinnern an den neuen Prunk und Glanz der Jahre nach 1870, und an Franz von Lenbach, an Arnold Böcklin, an Adolf Hildebrand, an Hans Marées oder an Richard Wagner und Johannes Brahms. Und wir erinnern nochmals an unsre großen Erzähler, an Wilhelm Raabe und Theodor Fontane und Gottfried Keller und, weil er grade durch 1870 und durch das junge deutsche Reich zu seiner Arbeit gestählt und ermutigt wurde, an Conrad Ferdinand Meyer.

Die Werke freilich wollten nicht gelingen, die unsre Vergangenheit dichterisch verklärten und die uns die Gegenwart als Ziel und Höhe einer zweitausendjährigen Geschichte darstellten. Gustav Freytags Ahnen, die einen solchen Versuch unternahmen, blieben in ihrem künstlerischen und sachlichen Wert weit hinter seinen Bildern aus deutscher Vergangenheit zurück. Unsre Geschichte ist an Tragik und Heldentum, an der Fülle merkwürdiger Personen und Begebenheiten unerschöpflich, viel reicher als die Geschichte Englands und Frankreichs. Aber ein Walter Scott erstand unter uns nicht. Goethe hätte diesen nicht zu beneiden brauchen um die überreiche Vergangenheit seiner stolzen Heimat. Seine Klage, daß er seinen Wilhelm Meister unter die Komödianten und unter deutsche Zwergfürsten führen mußte, scheint uns

eigentlich sonderbar: von deutschem Mittelalter und von deutscher Vergangenheit war eben unserm größten deutschen Dichter viel zu viel fremd.

Die vaterländische Dichtung, die Wilhelm der Zweite so gern ins Leben gerufen hätte, wurde ganz und gar ein Mißerfolg. Eine Ironie dabei war es, daß die auf diesem Gebiet unzweifelhaft stärkste Begabung, daß Ernst von Wildenbruch die Gunst seines kaiserlichen Herrn nicht erringen konnte.

Wie fein und adlig das Empfinden dieses Poeten war, zeigen seine kleinen Geschichten, z. B. sein: Edles Blut. — Als Dramatiker hat er den echten Theatersinn und das beherzte Zugreifen, er nimmt das Gute, wo er es findet. Keins seiner Dramen, das nicht reich wäre an großen und packenden Szenen. Auch die geschichtliche Auffassung ist ehrlich und klar, niemals höfisch, von echter Begeisterung eingegeben und echter Trauer, nicht ohne großen Zug, wenn auch nicht immer tief. Allerdings tragen sich seine Verse in einer etwas lauten Rhetorik vor und in einem nicht leiseren Pathos. Eine starke, liebenswürdige Naivität nimmt jeden Unbefangenen für Wildenbruch ein, doch sie zeichnet in allzuprimitiven und kindlichen Umrissen, ohne künstlerische und psychologische Vertiefungen und Unterscheidungen. Trotz allem sollten einige seiner Dramen, z. B. die Quitzows und Heinrich und Heinrichs Geschlecht jeder Bühne als ausgezeichnete Theaterstücke willkommen sein, als Werke eines hohen Idealismus, eines sichren Könnens und eines stolzen deutschen Bewußtseins, wie es die Jugend liebt und wie es die Jugend haben muß, Wildenbruch ist mehr als Theodor Körner je war. Hätte er seine Themen aus der englischen oder russischen oder chinesischen Geschichte geholt, er wäre auch unsern Literaten ein verehrungswürdiger Poet. Dieser Gesellschaft gilt ein vaterländisches Drama und ein vaterländischer Roman immer als leichter oder schwerer Makel und macht den Urheber suspekt. Dichter, die nach Wildenbruch kamen, und die sich, sagen wir einmal, in der engeren deutschen Art im deutschen Drama versuchten, ist es nicht besser gegangen. Wie schwer muß Eberhard König um Anerkennung kämpfen, und er steht gewiß auf derselben künstlerischen Höhe wie mancher oft aufgeführte Dichter und ist ihnen an Sorgfalt und Ernst oft überlegen. Wir müssen hier doch bemerken, daß Heinrich von Kleist und Franz Grillparzer die unseren waren, und daß sie Dichter großer vaterländischer Dramen sind. Ist denn nicht auch Richard Wagners Ring des Nibelungen und sind nicht Hebbels Nibelungen aus deutscher Geschichte und deutschem Mythus geholte Tragödien?

Die vaterländische Dichtung, die von oben kam, faßte also nicht Wurzel im jungen deutschen Reich und ist nicht gediehen. Eine große deutsche Dichtung von unten her, vom Sozialismus, wollte aber ebensowenig gelingen. Wir

kennen die großen Namen, deren sich die Sozialisten rühmen, wir kennen Gerhart Hauptmann und Richard Dehmel. Wir beklagten auch eine früh zu Grabe getragene Hoffnung, Emil Rosenow. Einzelne soziale Probleme wurden uns erschütternd, mit leidenschaftlichem Erleben, dargestellt, an manchen Verheißungen dürfen wir uns noch freuen. Doch das sind Einzelheiten, die große sozialistische Dichtung ist noch nicht erschienen und wird auch nicht erscheinen, solange unsre Sozialisten für die Massen und für die ganze Welt kämpfen und solange sie Volk und Deutschland noch nicht erkannt haben.

Unsre Klassiker haben in ihren Dichtungen den deutschen Menschen schlechthin geschaffen, der dann im weiten unendlichen Raum frei ausschritt. Daß dieser Mensch Fleisch und Blut seines Vaterlandes wird, daß er dessen Wesen und Geschichte in sich fühlt, in die ganze Welt schauend, aber von seiner Heimat aus — in welchen weiten Fernen liegt noch dies Ziel der deutschen Dichtung; Wir sind den falschen Weg gegangen, von der Weite in die Enge, von der ganzen Welt zum Vaterland und nun in die nächste Heimat. Umgekehrt, von der Enge in die Weite hätte uns das Schicksal führen sollen. Aus dieser Verkehrung erklärt sich manches auch von den Verwirrtheiten und Bitternissen unsrer Gegenwart.

Wir erinnern uns, daß grade um 1900 die neue Blüte der Erzählungskunst in ganz Deutschland begann; ein Menschenalter nach 1870. Damals wurde Deutschland seiner neuen nationalen Stellung und seiner neuen Aufgaben sich eindringlicher als vorher bewußt. Es war die Zeit, in der unsre deutsche Flotte als neue Macht vor uns erschien, in der ein englischer Admiral das „Deutsche vor die Front" rief, in der unser Handel sich mächtig und mächtiger regte und dem englischen auf den Fersen folgte. Das heute vergessene, damals leidenschaftlich umkämpfte Buch von Franz Adam Beyerlein: Jena oder Sedan und das Drama des gleichen Dichters Der Zapfenstreich erweckten ein neues heißes Interesse für unser ganzes Soldatenwesen, ob es noch seiner großen Meister würdig oder ob es verknöchert sei, ob ein Schema oder ein Organismus. Der nationale Gehalt in Gustav Frenssens: Jörn Uhl (1901), die Art, wie das Buch zur deutschen Frage Stellung nahm, war eine Ursache, und nicht die letzte, seines damals beispiellosen Erfolges. In wenig Jahren schlug die Verbreitungsziffer des Jörn Uhl die Ziffern, die Gottfried Keller, Gustav Freytag, Theodor Fontane in einem Menschenalter erreicht hatten, und ließ sie hinter sich. Sogar Scheffels Ekkehard und sein Trompeter von Säckingen waren auf diese Auflagenhöhe, eine Viertelmillion Exemplare, nicht gestiegen. Die Kriegszeit mit ihrer Bücherwut hat ja auch diesen Ziffern das Außergewöhnliche genommen.

Frenssen sah mit heller Freude das wachsende Ansehn seines Vaterlands, seine werdende Flotte, die weltweite Geltung seines Namens und die Tüchtigkeit seiner Jugend. Niemals macht aber diesen ausgezeichneten Seelsorger die Liebe blind, niemals ergeht er sich in liebedienerischer oder gedankenloser Ruhmredigkeit. Seine Menschen stehen noch unter der Nachwirkung des großen Krieges von 1870. Noch ist Deutschland im Kern unversehrt. Aber ein prahlerisches Gehabe, ein lautes Auftrumpfen zu falscher Zeit, streberhafte Gesinnung und rücksichtsloses Vorwärtsdringen, eine grobe Veräußerlichung des Daseins und ein Rennen nach Geld und wieder nach Geld greifen tückisch und heftig um sich. Träge und selbstzufrieden verschläft der Philister der Kleinstadt noch immer sein Leben, feige verstecken sich viele Familien vor dem Ernst, um ihre bequeme Existenz zu fristen, um die gewohnten Genüsse nicht zu gefährden. Welche dumpfe klatschhafte Atmosphäre lagert noch über diesen Gassen! Jeder ist willkommen, nur nicht der Ernste, der Eigenwillige. Was soll werden, wenn diese schleichenden und offnen Übel stärker werden, als wir selbst?

Frenssens Jörn Uhl hat vielen Tausenden die Liebe zu Deutschland oder die brennende Sorge um Deutschland wieder ins Herz gesenkt. Andre sagten wohl das gleiche, sie sagten es vielleicht sogar tiefer und besser, aber sie sagten es nicht so seelsorgerisch eindringlich, auch nicht so einfach und würdig. Welche Wohltat war auch dies Buch gegen das allzuliteratenhafte Getriebe, gegen alle die verwickelten und ermüdenden Probleme und gegen die Vorliebe für das Morsche und Brüchige, für das Dekadente und Perverse! Bei den andern wuchs die deutsche Sorge auch nicht aus romanhaften, vielfältigen und spannenden Begebenheiten, aus den Weiten und Tiefen eines uralten deutschen Landes, Wiege der Germanen vor Jahrtausenden und noch heute ein Sitz echten germanischen Blutes, sie wuchs nicht aus dem Wesen ernster, kämpfender, liebenswerter und versonnener Menschen. Wer hat denn nicht im Herzen gezittert, als er die Schilderung der Schlacht von Gravelotte das erste Mal las, und wer nicht geweint bei der Rückkehr von Elsbet, der Schwester Jörn Uhls, am Ende des Buchs?

Das sind nun alles menschliche, vaterländische auch religiöse Werte; wie steht es mit den künstlerischen? Frenssen hat als Erzähler viele reizvolle und verführerische Gaben. Er beobachtet viel und gern, interessiert sich für die Menschen und weiß sie auszufragen. Eine reiche und eigne Welt sammelt sich in seinen Büchern um uns: Bauern, Kleinbürger, Prediger, Lehrer, Soldaten, Seeleute, Offiziere, Handlungsgehilfen, Kaufleute. Auch gibt es viele hübsche Szenen: wie die von den Kindern, die von der Schule fortlaufen

und stundenlang am Meer spielen, bis an den Bauch im Wasser, und das kühnste beißt einem Aal den Kopf ab. Oder die von dem Lehrer, der erst zu Gott um Mäßigung betet, bevor er seine ungehorsame Brut züchtigt. Oder die von dem andern Lehrer, der seinen braven Hund aus den Händen der Jungen retten muß, weil einer dem andern grade bei diesem Hund zeigen will, wie Jörn Uhl einen bissigen Hund bewältigte, der ein Kind überfiel. Oder die von dem schweigsamen Bauern, der aber seinen Ochsen erzählt, was er verdiente. Oder die von dem Gefreiten, der das Eiserne Kreuz erhält, weil er in der Schlacht sein Geschütz genau so bedient, wie es ihm auf dem Exerzierplatz beigebracht wurde; — und noch viel dergleichen. Auch an Ernsteres denken wir, besonders in: Peter Moors Fahrt nach Süd-West, dem wertvollsten Buch von Frenssen. Zum Beispiel an die Szene, in der ein vom Heer ausgestoßner Offizier, der als Gemeiner kämpft, aus einem alten Zeitungsblatt erfährt, abends am Lagerfeuer, daß er wegen seiner außergewöhnlichen Leistungen einen Orden erhalten habe und nun wieder als Offizier zu den alten Kameraden gehört. Oder die andre, wie drei Reiter nach monatelangen Kämpfen, Leiden und Entbehrungen im Sandfeld, zerlumpt und beschmutzt, zum erstenmal wieder Telegraphenstangen sehen und dann ein Haus, auf dessen Balkon eine junge Mutter, weißgekleidet, ihr Kind im Arm hält, und wie alle drei unwillkürlich den Hut abnehmen, als sähen sie eine rührende Erscheinung aus einer andern Welt.

Die Episode und die Arabeske, die kleine Geschichte, das ist — noch einmal wiederholt sich diese Beobachtung bei unsrer neuen Dichtung — auch Frenssens Kunst. Menschen, ein wenig weltentrückt, Sonderlinge aus deutschen Vergangenheiten, auch die holsteinische bedächtige List, die sich gern dumm stellt, daran hat er seine helle Freude. Er sammelt und erfindet und berichtet oft zu viel, dann bricht er plötzlich ab und läßt seine Geschöpfe und Begebenheiten in irgendeiner Ecke unvollendet stehn. Oder er irrt etwas ziellos von einer Fahrt zur andern oder er findet das Ende nicht. Diese Breite ist ja niederdeutsche Art. Im ganzen ist ein Roman Frenssens eigentlich gebaut wie der andre: Lebensgeschichten, umständlich vorgetragen, ohne feste Linienführung, zu oft abirrend.

In seinen Büchern spricht Frenssen nicht allein, es reden noch viele andre mit, und diese sind verschiedenen Wertes, sind verschiedener Sprechart. Oft tritt die Einwirkung Wilhelm Raabes hervor; vielleicht hat Frenssen manchen zu ihm zurückgeführt. Dessen Menschen gehören aber in eine andre Zeit, sie sind auch kräftiger und vielfältiger gesehen. Dann zeigt sich der Einfluß Gottfried Kellers. Einige Frauen Frenssens sind Kopien von Kellers Judith

im Grünen Heinrich, und nicht sehr gute. Die Leute von Seldwyla tauchen mit gewissen Retouchen in Hilligenlei und in Klaus Hinrich Baas auf, einige Vergleiche und Sätze des Schweizer Meisters sind in die Bücher dieses Bewunderers herübergewandert. Daneben stehen Sätze aus Gustav Freytag und Joseph Viktor Scheffel, die Vortragsart erinnert dann wieder an Theodor Storm, in die Welt deutscher Märchen und Sagen hat sich dieser Niederdeutsche ebenfalls gern versenkt, aber die Einfalt ihrer Sprache trifft er nicht, aus Sudermann hat Frenssen einige wirksame Kontraste geholt, Alfonse Daudet aufmerksam gelesen. Verschmelzen lassen sich solche Einflüsse nicht, ein unorganisches Nebeneinander von Echt und Unecht, Erlebtem und Literatur, Original und Nachahmung, Natur und Geziertheit ist der Enderfolg. Junge Dichter müssen in ihrer Empfänglichkeit vielfältig sein, jeder Große ist es gewesen. Doch Frenssens Jörn Uhl, und erst recht seine späteren Geschichten, sind die Schöpfungen eines reifen Mannes, menschliche Erfahrung und Einsicht steht in seinen Büchern neben künstlerischer Unsicherheit, das ist eine seltsame Disharmonie.

Frenssen selbst denkt von seiner Erzählerkunst hoch. „Es war", sagt er von einer Geschichte im Jörn Uhl, „als wenn man vom lieben Gott ein wenig in seine Werkstatt geladen wäre, um sich dies und das mal anzusehen; man zog ganz von selbst seinen Sonntagsrock an, um nur an solchem Ort nicht schäbig zu erscheinen". Oder „die Geschichte ist weit wie die Welt und tief wie das Menschenleben". — Wir können dem Dichter nicht in diese Höhe folgen. Außer der Uneinheitlichkeit des Tons bemerken wir noch eine Uneinheitlichkeit des Stils. Frenssen ist in seinen Romanen bald Erzähler und bald Prediger. In Jörn Uhl und Hilligenlei drängt sich dies Predigerhafte sehr in den Vordergrund, in Peter Moor tritt es zurück. Das ist ein neuer Vorzug dieses Buches.

Der Prediger muß alle Woche mindestens einmal sprechen, erbaulich sprechen, über das Heiligste und über das Menschlichste, und er muß den Menschen eigentlich immer das gleiche einprägen. Da erschöpft sich auch bei dem Schöpferischen der Reichtum der Sprache: dieselben Worte wiederholen sich, und greifen sich durch die Wiederholungen ab. Man beachte einmal Frenssens Beiworte: immer dieselben! Hoch, hell, steil, schön, rein, fein, traut, stolz, still, schlicht, steif, treu, heiß, kurz, süß, groß, ernst, heilig, köstlich usw., bald erscheinen sie einfach, bald zu zweien (hell und steil, kurz und heiß, ernst und groß, groß und heiß usw.), bald auch zu dreien (gute, starke und stolze Worte; köstliches, schönes und reines Leben usw.). Dazu gehören Hauptworte wie Herzeleid, Menschenkind, Königtum usw. Man setze sich aus diesen Hauptworten

und Beiworten eine Charakteristik zusammen: wie nichtssagend bleibt sie, und wie affektiert und hochtrabend tritt sie zugleich auf! Wenn man die Beiworte in ihrer Reihenfolge ändert oder sie vertauscht und sie zu andern Hauptworten stellt, oder sie nach Belieben verdoppelt oder verdreifacht oder vereinfacht, so stiftet dies lose und freche Spiel im Grunde keinen Schaden. Diese Beiworte können schließlich jedem Hauptwort folgen. Untrennbar oder so, daß sie wirklich ergänzen oder beleben oder präzisieren, gehören sie niemals dazu. Eine solche Sprache ist weichlich und schwankend, man kann nichts greifen. Allgemeinheiten wie die von Frenssen sind in einer Predigt, die manchmal in Allgemeinheiten verschweben darf, immerhin noch erträglich, besondere Menschen und Ereignisse wickelt man aber nicht darin ein wie in ein oft gebrauchtes und öliges Butterbrotpapier. Nicht nur die Beiworte, die ganze Vortragsart — und ein Roman soll doch erzählen, nicht vortragen — ist oft die des Predigers. Wir meinen Wiederholungen wie: Jahre kamen und gingen . . . Jahre kamen und gingen; Zeit war es . . . Zeit war es; Menschen halfen ihm . . . Menschen halfen ihm; . . . her mit meiner Seele . . . her mit meiner Seele. Oder Steigerungen wie: schön ist es zu sagen, . . . schöner noch, oder Fragen wie: Was sollen wir davon erzählen? usw. Auch die Vergleiche sind zu oft die des Predigers, zu selten die des Dichters. Bei Beginn der Schlacht von Gravelotte: ein Heer von schrecklichen Tönen fliegt und rast mit wahnsinnigen Augen und verzerrten Gesichtern über die Höhen — so spricht ein Dichter. Aber: die Augen richten sich auf, wie aufspringende Löwen — das ist rhetorisch gesagt und nicht sinnlich gesehen. Und: sie trug ihr Kleid wie die Birke ihre Krone — das ist nur rhetorisch, und überhaupt nicht gesehen, denn ein Mädchen trägt immer noch ihr Kleid am Leibe und nicht auf dem Kopf. Andre Wendungen wie: die Türen der Seele auftun, und die von den bösen Gedanken, die wie die Hunde neben einem Wagen laufen wiederholen sich zu oft.

Prediger und Erzähler treten sich also bei Frenssen in künstlerischem Sinn oft in den Weg. Leider setzt sich dies Gegeneinander in den sittlichen und religiösen Bemühungen seiner Werke fort; hier kommt es sogar zu schweren Konflikten. Wohl vertieft das Seelsorgerische die Mahnungen des Dichters, und gibt ihnen ein schweres Gewicht. Auch wo wir zur Bescheidenheit angehalten werden, allem Unerforschlichen gegenüber, und wo Frenssens Herz von Mitleid überströmt angesichts menschlicher Schwäche und menschlicher Not, hören wir gern den Prediger. Doch ein Seelsorger muß über alles sprechen, das verführt ihn zum Urteil über Probleme, für die ihm eigenes Urteil oder eigene Erfahrungen fehlen. Solchen Verführungen ist Frenssen

namentlich in Hilligenlei erlegen, etwa in seinen Ausführungen über die Frauenfrage. Der Dichter will dort auch zeigen, daß er, obwohl ein Prediger, in seinen sinnlichen und sittlichen Anschauungen frei ist, den engen Anschauungen seines Standesgenossen entwachsen, und grade darum, im rein menschlichen Sinn, ein echterer Seelsorger. Nun verficht er, in einem Buch, das nichts Geringeres will als Deutschlands religiöse Wiedergeburt, die These, daß ein Mädchen vor der Heirat sich verschenken dürfe, wem sie wolle, nur ihr Herz müsse gut dabei bleiben, ihren Gemahl ginge dann ihr Vorleben nichts an. Wäre diese Theorie — wir haben es in den letzten Jahren schaudernd erlebt, wozu sie führt — nun noch der Ausfluß einer Kraft, die umsonst versucht, ihrer Sinne Herr zu werden, die verkümmern und vergehen müßte, wenn sie ihr Recht nicht fände! Aber Naturen dieser Art reden eigentlich nicht, sie schweigen und handeln. Und Frenssen ist, in menschlichem und in künstlerischem Sinn, im Grund keine sinnenhafte Natur. Er spielt sich in Hilligenlei nur als den Sinnlichen auf, um zeitgemäß zu wirken.

Ein Beispiel für diese Unsinnlichkeit! In Hilligenlei heißt die Schönheit Anna Boje. Sie hat, von früher Jugend an, manche recht fragwürdige verliebte Erlebnisse. Dann begehrt ein tüchtiger Mann sie zur Frau. Sie will zu ihm, um seine Bitte um das Ja zu hören, da kann uns der Dichter nicht verschweigen, wie sie sich dazu herrichtet, er beschreibt in allen Einzelheiten, wie sie sich wäscht und ankleidet. Ein sittenfreier Poet, etwa ein französischer, würde vielleicht auch das nicht ohne Pikanterie uns vorführen. Frenssen zählt pedantisch jedes Kleidungsstück auf, so daß man ihm unwillkürlich nachrechnet, ob er nicht doch eines vergessen, und wirklich, die Strümpfe fehlen. Dafür zieht Anna Boje, weil es Herbst ist, vorsorglich zwei Hemden und zwei Hosen übereinander. Als sie nun ihren Anzug vollendet hat, steht sie in blauem Rock, in grüner Jacke und in braunem Filzhut vor uns, wie eine Köchin also im Sonntagsstaat, oder wie eine Bürgersfrau aus Sachsen, wenn sie über München und sein Hofbräuhaus nach Italien fährt, aber nie und nimmer wie eine Schönheit. Wer so hilflos wird, wenn er den Reiz weiblicher Kleidung darstellen will und wer so brav in den Zurückgebliebenheiten der Provinz verharrt, sollte der nicht ganz in den ehrbaren Sitten seiner Vorfahren bleiben? Im Ernst: wir dürfen uns nicht schämen, wenn wir unsinnlich sind, und unsre Natur schwer und ernst. Das Leben bedarf auch dieser Arbeiter, ja, es wäre ohne sie längst zerrüttet.

Frenssen hat wohl selbst die Verirrung seines Hilligenlei erkannt. In seinen späteren Büchern regt sich dergleichen immer seltner. Aber — wir stimmen unser leidiges Klagelied auch hier an — wie verworren ist doch eine Zeit, in

der ein Mann, der sich um sein Vaterland sorgt wie wenige, dem vor andern die Gabe des Seelsorgers verliehen wurde, als unsinnenhafter Mensch durchaus die Freiheit und den Kult der Sinne predigen will, und Nachgiebigkeit gegen fleischliche Gelüste! Der alte Kotzebue, dieser Erzfeind und Erzschmeichler des Bürgertums, hat doch mit der Lehre seiner Dramen: Alles ist erlaubt, nur das Herz muß gut bleiben, Schaden genug angestiftet.

Auch die nationale Besinnung unsrer Dichtung um 1900 war nicht rein und unverdorben. Ihr erster und gefeiertster Vertreter besaß nicht die künstlerische und oft auch nicht die sittliche Kraft, sich zu sich selbst zu bekennen. Grade die Entartungen seiner Tage warfen ihn um. Doch auf die Dauer wird das reine und menschlich tiefe Wollen, das liebende Bemühen in diesem Mann seine Schwächen überstrahlen. Seine mißlungenen Bücher werden in die Vergessenheit versinken, sein Jörn Uhl und sein Peter Moor werden bleiben, als ernste Mahnungen, als rührende, herzliche und heitere Geschichtenbücher. Grade weil so viele Stimmen in ihnen erklingen, werden spätere Geschlechter glauben, es webten in diesen Schilderungen viele gute Geister der Heimat.

2

Das wachsende Unterhaltungsbedürfnis im jungen Reich hat, wie wir in früheren Ausführungen erfuhren, die Zahl der Wochenschriften und Zeitschriften in einem früher nicht gebotenen Maße gesteigert. In gleichem Maße mußte die Zahl der Erzähler wachsen und noch stärker wuchs die Zahl der Kritiken, die den Erzählern galten. Ein Überblick über dies ganze Schrifttum ist heute kaum noch möglich, wer seine Massen ein wenig kennt, in dem wächst die Bewunderung für Adolf Bartels, denn es ist erstaunlich, wieviel von diesen Büchern er in seinem Werk geführt hat. Sein letzter Versuch: Die deutsche Literatur der Gegenwart, die Jüngsten kam in den Abschluß unsrer Arbeit hinein, es sei allen empfohlen, die den und jenen bei uns umsonst suchen. Einige beliebte Erzähler, die uns die deutschen Landschaften und Stämme charakterisieren, wurden uns bekannt. Die Namen andrer sollen hier folgen, eine in mehr als einem Sinn lückenhafte Auswahl, wenn sie auch ernsthaft überlegt ist und manchen Autor absichtlich verschweigt. Eine einfache Aufzählung kann sehr beachtenswerte Unterschiede und Schattierungen nicht kenntlich machen, kann interessante Werte nicht zeigen, sie ist eine Zwangsmaßnahme und drängt die zusammen, die sich frei entfalten sollten. Der zu früh verstorbene Wilhelm von Polenz, in dem sich manches ankündigt, was Spätere ausführten, und der sich früh zur deutschen Heimat bekannte, stehe hier an erster Stelle. Nach ihm seien Georg von Ompteda, Paul Oskar Höcker,

Rudolf Stratz, Fedor von Zobeltitz, Viktor von Kohlenegg, August Sperl, Rudolf Presber, Felix Philippi genannt. Wilhelm Hegeler hat in seinen Anfängen Hoffnungen geweckt, die spätere Bücher nicht ganz erfüllten: Max Geißler, Karl Strobl, Wilhelm Weigand, Korfiz Holm, Ottomar Enking, Max Ludwig, Friedrich Freksa, Martin R. Kabisch, Emil Ertl, Joachim Delbrück, Hans von Hülsen sind alsdann hervorgetreten; und keiner ist unter ihnen, der nicht Besonderes zu sagen hätte und der nicht durch gute Schulen ging. Welche Auswahl die Zukunft unter ihnen trifft, ob sie für oder gegen unsre Meinung entscheidet, das erwarten wir nicht ohne Spannung.

Industrie, Handel, Technik des jungen Reiches machten einen Siegeszug ohnegleichen durch die ganze Welt. Unser neuer Roman führt uns nun auch in alle Weiten, er betrachtet mit leidenschaftlichem künstlerischen Interesse auch die Gebiete, auf denen Deutschland sich selbst ansiedelte, die Kolonien. Das wäre wieder eine verlockende Aufgabe, und ein schönes Seitenstück zu jenem Lesebuch, das die Wunder unsres Landes uns zeigt, wie sie neuer Dichtung sich darstellten, wenn man unternehme, die Schilderungen der weiten Welt auszuwählen und aneinander zu reihen, die uns die Dichter der letzten Generation geschenkt haben.

Der Kontrast zwischen Heimat und Fremde kommt in echt schwäbischer Prägung in einem frühen Versuch von Emil Strauß zur Geltung, in seinem Engelwirt. Betrogen, beschämt und ganz ernüchtert wandert dieser Schwabe aus Südamerika in die Heimat zurück, der er vorschnell den Rücken gekehrt. In anderen Novellen von Strauß gewinnen südamerikanische Landschaften und ihr Licht ein zauberhaftes Leben; eine Sonne, im Vergleich mit der die europäische Sonne eine schwaches Leuchten scheint, durchflutet mit ihren silbernen Strahlen diese Welt und hüllt sie in heiße, flammende, sengende Schönheit. — Eduard Stucken gab in seinen Weißen Göttern mehr eine Schilderung der Kunst und Religion Mexikos, als eine Schilderung des Landes. Die Vereinigten Staaten von Amerika interessieren unsre neuen Erzähler im Unterschied von den alten, z. B. von Charles Sealsfield, auch nicht wegen ihrer wunderbaren, oft ganz unentdeckten landschaftlichen Schönheiten, sie stehen im Banne des gewaltigen, alle früheren Fesseln sprengenden wirtschaftlichen Lebens, das in diesem Kontinent jäh aufgeschossen ist, gerade die gewagtesten und riesenhaftesten Unternehmungen mit leidenschaftlichem Enthusiasmus begünstigt und jeder tüchtigen Kraft weitesten Spielraum zu gewähren scheint. Oder auch die neuen Erzähler grübeln über die Gewalt, die dies Land über uns

Deutsche gewinnt, weil es ihm ein neues, weites Wirken verheißt und das ihn doch heimatlos macht und ihn seines Lebens nicht froh werden läßt. Die Dichtungen von Polenz schlagen dies Thema an, und nun hat man auch ältere Bücher dieser Richtung hervorgezogen und neu bearbeitet, z. B. Jürn Jakob Swehn, der Amerikafahrer. Das neue, wirtschaftliche, technische und industrielle Amerika schildert virtuoser und spannender als andere Bernhard Kellermann in seinem: Tunnel. — Riesenhafte Pläne, Arbeit von phantastischen Ausmaßen und ihre Berauschungen, weiter kaufmännischer Blick, groteske journalistische und soziale Auswüchse, unerhörte Reichtümer; — ein felsenfester Glaube an sich selbst reißt das Unternehmen, die Verbindung von Amerika und Europa durch einen Tunnel unter dem Ozean, durch tausend Stockungen, Nöte und Katastrophen doch zum glücklichen und ruhmreichen Erfolg. Die Aussicht auf Riesengewinne und die Hoffnung, die ganze Welt zu verblüffen, setzt alle Energien und Erfindungskräfte und Hilfsmassen in Bewegung.

Dies Buch hat wohl jeder das erstemal atemlos gelesen. Aber es faßt die amerikanische Welt doch von außen, wie phantasiebegabte Erzähler sie auf Reisen sehen, Kellermann steigt nicht von den politischen, seelischen, religiösen Zuständen und Versagungen nach oben. Im Bedürfnis zu spannen und die Spannung zu erhöhen, gerät auch dieser Erzähler in den Stil und in die Phantasie der Hintertreppenhefte. Er war nie fest, nun zeigte der Krieg und die Revolution, daß sich auch ihm die Dichtung in Sensation verwandelt hat und daß ihm diese mehr gilt als Gesinnung. Künstlerisch stehen die früheren Bücher von Kellermann höher als der Tunnel; seine, freilich von Dostojewski oft eingegebenen, religiösen und sozialen Sorgen in: der Tor und dessen wundervolle Träume, seine Schilderungen des Ozeans und der weltverlorenen kleinen Insel und ihrer seltsamen und primitiven Bewohner in: das Meer, seine phantastische Verliebtheit in: Yester und Li. — Auch dies alles war zu weich und zu sentimental. Doch Mitleid, Entzücken, Liebe, leuchtende Visionen, die starke und verführerische Phantasie dieser Bücher betören; wie wird auch Kellermann vom Wunder und Wirbel der Gegenwart hingerissen, von ihrem rasenden Tempo und ihrem betörenden Glanz, von ihrer vorwärts stürmenden Kraft!

Viel eingeweihter in alle Geheimnisse der Finanz, damit auch in das Wesen des gegenwärtigen Amerika, ist Wilhelm Vershofen, ein geschickter und geistreicher Organisator unsrer neuen Dichtung, der manche neue Persönlichkeit entdeckt und zu sich gezogen hat; Josef Winckler, Jakob Kneip, Gerrit Engelke, Albert Talhoff. — Vershofens eigene Romane sind virtuose, lustige und witzige Berichte, Bekenntnisse und Satiren, nicht ohne echtes Pathos, sie

reißen mancher Heuchelei die ehrbare tugendglänzende Maske vom Gesicht, ihr Thema ist die moderne Finanz. Aber die Synthese von Finanz und Dichtung ist ihnen noch nicht gelungen.

Waldemar Bonsels dankt seinen erstaunlichen Ruhm vor allem seiner: Indienfahrt. Dem Deutschen ist dies uralte Land der Wunder und der Weisheit noch nie so berückend geschildert worden. Uns scheint Bonsels, ähnlich wie Kellermann, zu weich, in seinen Erfindungen zu romanhaft. Er reist als Ästhet durch Indien, so spiegeln sich in seiner Dichtung die politischen Zustände seltsam und kindlich genug, der indischen Religion und Philosophie und ihren Tiefen bleibt der Dichter ganz fremd. Aber der alte deutsche Drang in die Fremde, ins Unentdeckte und Verheißungsvolle zumal, fand in diesem Buch neue Nahrung. Die starke Sehnsucht nach einer großen, unberührten, wunderreichen Natur, das Stärkste in Bonsels, klingt auch immer in uns allen an. Und er zeigt uns eine Natur, nicht zahm, gepflegt, geregelt wie unsre, sondern verschwenderisch, in endloser Üppigkeit und wuchernder Farbenpracht um uns wogend, von immer wechselnder berauschender Schönheit und von rücksichtslosem Reichtum im Gebären und Zerstören; Jahrtausende alt und noch immer jungfräulich, weil sie viel zu stark ist, als daß der Mensch sie bändigen könnte, unterschieden von unsrer Welt, wie der Tiger im Käfig sich unterscheidet von dem Tiger, der leuchtend im Glanz des Morgens auf einem Felsen gestreckt ruht, als Herr in seinen weiten Reichen. Die Menschen dort sind verführerisch wie die Natur, unendlich klug, weil sie immer vor ihren räuberischen und tückischen Mächten auf der Hut sein müssen, gutmütig und anspruchslos, es wächst ihnen ja alles in Hand und Mund, reifer und weiter als wir, denn sie sind einfache Geschöpfe Gottes. Ihre Könige sind Tyrannen, die wir nur aus Geschichtenbüchern kennen, die Einsicht ihrer Weisen ist der unsern um Jahrtausende überlegen, aber sie lebt und träumt nur in sich und ist ohnmächtig gegen die harten und skrupellosen Engländer, den Söhnen und den Meistern der äußeren Wirklichkeit. Einem Dichter, dem Indien so erscheint, ist dies Land ein Land der Erlösung; eben dahin, zum Aufgehn in dies wunderbare All, lockt er die Scharen seiner Leser, die in dumpfer Sehnsucht hin und her getriebenen Leser unsrer Tage. Auch die andren Geschichten Bonsels durchzieht eine ähnliche Sehnsucht, nach einem reineren und reicheren Dasein, nach einer verklärten Liebe. Auch in ihnen erklingen die Hymnen auf die von Sonne und Frühling und Blütenpracht geschwellte, von tausend kleinen, anmutigen bösen und guten Wesen erfülle Natur; etwas zu spielerisch in der: Biene Maja, aber es ist ein Kinderbuch, und die Kinder lesen es gern.

Nach Indien ist auch ein ruheloser Künstler und Wandrer wie Max Dau-

thendey schließlich verschlagen worden und dort verschieden, im Krieg; er hatte sich umsonst nach der Heimat zurückgesehnt. Der erotische Reiz seiner Dichtungen hat ihm manchen Bewunderer zugeführt, sein leidenschaftliches Leben mit der Natur und seine großen lyrischen Gaben waren schon vorher aufgefallen. Den Punkt, wo er fest stand, hat auch dieser Dichter nicht gefunden, Stefan George wollte ihn dahin stellen, aber die innere Unruhe trieb Dauthendey weiter. In grotesken Komödien hat er sich auch versucht, mit starkem theatralischen Talent. Am liebsten hat man seine: Spielereien einer Kaiserin aufgeführt: Die Kraftnatur der russischen Katharina und ihres stärksten Liebhabers zog die Schauspieler und das Publikum an.

Im Anschluß an Kellermann und Bonsels sei noch Wolfgang Seidel genannt, die Novellensammlung: Der Garten des Schuchan lenkte die Aufmerksamkeit auf ihn. Seidels Begabung ist zarter, in seinen Anfängen geht er recht unselbständig den Gang, den Thomas und Heinrich Mann ihm zeigten, er reiht seine Geschichten zu mühselig und zu pointiert aus Einzelheiten zusammen. Die Schilderungen von Wald und Wüste, von Abend und Morgen, das Abenteuerliche und Raubtierhafte, das Fromme und Hinterhältige seiner Menschen aus Ägypten ist glücklich beobachtet; nervös erregt, jugendlich, jeden Reiz bis in die feinen Verklingungen fühlend. Die verschiedenen Valeurs sind fein und unmittelbar gesehen, der Reichtum der Farben schön und unmittelbar voneinander abgehoben.

Eine Krönung dieser feinen halb ästhetischen, halb religiösen Schilderungen scheint das Reisetagebuch eines Philosophen vom Grafen Hermann Keyserling, das wir schon streiften. Die Fähigkeit des Autors, in die Seele jedes Volkes zu schlüpfen und seine metaphysischen Wesenheiten darzustellen, ist eine Fähigkeit grade unsrer psychologisch verfeinerten Zeit. Keyserling hat sie zu erstaunlichen Schmiegsamkeiten gesteigert, nachdem er sich in vielfältigstem, besonders im philosophischen, einfühlenden Studium erprobt. Zugleich zeigt er die Fähigkeit eines baltischen Barons, der, ein Sprößling eines feinen adligen Geschlechts, aristokratische Kultur in hohem Sinn repräsentiert, sich dem geistigen Adel der ganzen Welt zugehörig fühlt, und der eigentlich Nietzsches guten Europäer schon übertrifft, als ein Ritter der ganzen, der alten und der neuen, der östlichen und der westlichen Welt. So überlegen dieser Geist den Schwärmereien, Schilderungen, Träumen der Dichter scheint, am Ende führt auch diese Weisheit zur Auflösung in alle Völker — man sehnt sich, nachdem man sie gebührend bewundert, nach trotzigen Verkündern des Ich und der Selbstbehauptung.

Ein Weltenwandrer der alten deutschen Art ist Alfons Paquet, er hat den Westen und Osten fast wie ein Handwerksbursche aus der guten alten

Zeit durchstreift, und zugleich mit amerikanischem Unabhängigkeits- und Abenteurersinn. Als Arbeiter, als Lokomotivführer, später als Berichterstatter ist er gereist, immer mit offenen Augen, moderner Volkswirt und romantischer Schwärmer zugleich, und ein frohes echtes Kind dieser Welt. Von ihm hätte man eigentlich den neuen Reiseroman erwartet, und er hat sich auch darin versucht, und interessant und in eigener Art erzählt. Doch Paquet bleibt in gutem Sinn Zeitungsschreiber und Berichterstatter, komponieren und erdichten ist auch seine Gabe nicht. Seine Gedichte, kurz vor dem Kriege erschienen, gaben von seinem Wesen und Träumen den unmittelbarsten Eindruck, man wird sich denken, daß dieser Dichter wieder den freien Rhythmus wählte. Damals erging er sich in dem ewigen Deutschland. Das Land mit den stillen Tälern und epheuumsponnenen Burgen, das Land des verträumten Zaubers und der unzähligen Vergangenheiten — im Grunde sei es immer dasselbe geblieben. Wenn es nun auch die Eisenbahnen durchbrausen, wenn es Hunderttausende zu gemeinsamer Arbeit aufruft, wenn seine Schornsteine sich wie Wälder in den Himmel recken, und wenn es die Lüfte erobert und seine beherrschenden Kräfte unter das Meer und unter die Erde treibt — sein Frühling blüht wie früher, seine Burgen prangen in alter Pracht, seine Menschen sind dieselben, nur freier und reicher, unsre Kräfte waren gebunden, nun sind sie entfesselt.

Mit alter und neuer deutscher Kraft zugleich hat Hans Grimm das deutsche und das burische Südwestafrika empfunden, Land und Menschen. Unberührtheit, Adel und Unschuld der Natur dort unten zeigt uns das Buch eines andren südafrikanischen Schwärmers, das Buch von Otto Fischer: Menschen und Tiere aus Südwest. Es sind das ganz sachliche Beschreibungen, die doch eine tiefe Liebe geschaffen hat und von denen darum eine so starke Wirkung ausgeht; verweilt man in ihnen eine Zeitlang, so packt uns der Ekel vor Europas Jagd und seiner Zivilisation. Grimm sieht in Südwest ein Kolonialreich ganz neuer Art wachsen, germanischen Geblütes, von Buren und Deutschen geschaffen, mit jener zähen Tatkraft und jener patriarchalischen Frömmigkeit, die vor Jahrhunderten den Engländern die Welt unterwarf; ein Kolonialreich, rassenhafter und rassenreiner, heimatstärker als alle früheren, aus dem Land selber sich erzeugend, nicht durch Geldgier und durch gescheiterte und abenteuerhafte Existenzen zusammengerafft. Vielleicht hätte das alles einmal werden können, nun hat es der Krieg und hat es England zerstört, ob wohl für immer?

Grimm erzählt im Stil der ältesten deutschen kolonialen Prosa, im Stil der alten isländischen Saga. Das ist die älteste germanische Prosa überhaupt,

ihre knappe Sachlichkeit und ihr trockner Humor, ihr stolzer Familiensinn und ihre dramatische Prägnanz, auch ihre heroische Kraft sind unerreicht geblieben. Durch die Kopierung äußerlicher Formen und Wendungen wirkt der Stil Hans Grimms oft geziert, für Schilderungen will sich die alte Erzählungskunst auch nicht eignen. Trotzdem überrascht uns, wieviel Wirkung auch aus neuen Themen diese wenigen scharfen harten Striche herausholen, und wie verwandt das alte und das neue kolonisatorische Geschlecht der Germanen sich blieben. Als ein wortarmer, kraftvoller Erzähler geht Grimm durch die allzu wortreiche und oft viel zu weiche neue deutsche Dichtung. Die Konflikte der alten und der neuen Heimat, die den Deutschen so oft schütteln, hat kaum einer uns erzählt wie er, in seinen Geschichten werden sie die deutsche Tragödie. Wer einmal die Macht eigenen Erlebens und eigner Anschauung vergleichen will mit der klugen und geschickten und ergreifenden Wiedergabe von Erzählungen und Berichten andrer, der lese nach Grimms: Wanderungen durch den Sand Frenssens Peter Moor. — Wenn uns noch eine koloniale Zukunft beschieden ist, so gehört Hans Grimm zu ihren Wegbereitern.

In andern Dichtungen spannen sich wieder die Gegensätze zwischen dem alten und dem neuen Deutschland. Jakob Schaffner ist wie Paquet von unter her gekommen, er hat sich Frankreich und Deutschland von der Landstraße aus betrachtet. Die ganze Frische seiner Jugendwerke will nun verklingen, sie waren wohl eigenwillig und barock, aber kurz und unterhaltsam. Nun gerät auch diesem Poeten die Poesie ins Breite. Sein tiefstes Bekenntnis scheint uns: Konrad Pilater. Dieser Handwerksbursche hat sich eine schöne kleinbürgerliche Existenz erobert, als ehrbarer Schuhmacher, und eine entzückende Frau dazu. Aber mitten aus seinem Glück und seiner Sicherheit läuft er davon, recht in die Ungewißheit, ja ins sichre Elend hinein. Er kann die Eintönigkeit seines Daseins nicht ertragen, die Zeit ruft ihn, er weiß nicht wohin, aber muß ihr folgen, ganz ins Brausen der Gegenwart. Sich selbst und den Seinen raubt er Wohlstand, Freiheit, Liebe, er lohnt ihnen alle Treue und alle Opfer mit schnödem Undank und stößt das Beste von sich: er kann nicht anders.

Fast gleichzeitig mit Konrad Pilater erschien: Wiltfeber, der ewige Deutsche von Hermann Burte, dicht vor dem Krieg; dieser Roman blieb wieder die eigenwilligste und eindrucktiefste Bekundung von der Persönlichkeit des Dichters. Burte sieht das Heil in reiner Rasse, in den unvergänglichen Kräften, die aus altem deutschen Kulturboden noch immer aufsteigen, er will ganze Menschen. Das mechanische, korrekte, regelreiche, gewinngierige und massenhafte Getue, in das unsre Zeit sogar Wettkampf und Sport verwandelt

hat, ist ihm in der Seele zuwider. Auch dieser Autor kann seinen Redestrom nicht bändigen; Form und Ordnung sind auch Kraft und diese Kraft kennt er nicht. Manches geniale Aufleuchten, prächtige Naturschilderungen, der Stolz auf die Heimat und ihre Geschichte, treiben uns oft zu diesem Buche hin. Sein Evangelium von Kraft, reiner Rasse, deutscher und naturhafter Religion und seine Sehnsucht nach dem deutschen Übermenschen, in den der Übermensch Nietzsches münden soll, wurden Evangelium und Sehnsucht vieler Jüngerer. Auch diesen Ton, der wirr und dumpf und doch stark in die deutsche Zukunft hineinklingt, darf man nicht überhören.

Wohl die beste Rechtfertigung für Burte ist es, daß von seiner Kraft eine starke Anregung überströmte auf Ernst Schmitt. Dessen Romane: Die Hochzeit und: Im Anfang war die Kraft stehen, künstlerisch gesehen, in der Reihe der Abhängigen, sie perorieren zu viel, stellen zu wenig dar, verlieren sich auch ins hergebracht Abenteuerliche. Doch Schmitt ist einer der wenigen ideenreichen Köpfe und leidenschaftlichen Patrioten, die in Deutschland nach dem Krieg auftauchten, tief im Boden der Heimat und der alten kleinen Staaten wurzelnd, dem neuen Reich sehnsüchtig zugetan, durchdrungen von dem unbedingten Bedürfnis zu helfen, zu sehen, zu verstehen, und, als Konsul und Diplomat, mitten im wirklichen Leben, im deutschen und im europäischen, im politischen und wirtschaftlichen. Darum geht von Schmitts Büchern eine ganz neue Wirkung aus; sie zwingen uns, Satz für Satz mit dem Verfasser zu rechten und zu sorgen, die deutsche Zukunft macht dieser Mann uns wieder zum persönlichen Schicksal.

Wie seltsam und wie echt deutsch tönen doch die Stimmen auch in dieser Kunst des neuen Reiches gegeneinander! Hier weiche Schwärmerei, verströmende Sehnsucht, buntes und reiches Träumen, phantastische Ergüsse und eine Weisheit, die sich in alte und junge Kulturen einschmiegt; ein Verlangen, das sich in alle Welten ausbreitet, um in ihren Tiefen und Wundern doch zu verschwinden. Diese Züge sind Vorläufer oder Ausdrucksformen jenes Friedenswahnes und jener im Grunde so müden Beglückung, die grade uns Deutsche tragisch verlockt; durch Schauen und Sehnen wähnt man die Tat zu überwinden und verdunstet am Ende zart und leicht ins All. Dort reckt sich auf ein ungebärdiges, männliches Bekennen zum Selbst, zur Deutschheit, noch dumpf, aber tief, bewußt der Widerstände, die grade das Deutschtum erwarten, bereit zum Kampf: diese Stimmen gewinnen an Klarheit und Kraft — wie wird die Zukunft über uns entscheiden?

Auch diese deutschen Erzählungen zeigen, daß Deutschland viel zu rasch in die weite Welt griff und viel zu oft vergaß, wie kontinental es seit Jahrhunderten

war, sie zeigte uns zugleich, wie stark wir wieder zu uns zurückstreben, und daß deutsches Wesen, deutsche Zukunft und deutsche Dichtung immer noch in eine große Einheit zusammenströmen können.

3

Im deutschen Drama der letzten Jahrzehnte fanden wir zu viel feminine, zu wenig maskuline Züge, in der Lyrik waren wenigstens die Großen und die Wegbereiter Männer. Die femininen Merkmale, besonders die femininer Entartung, verstärkten sich im Expressionismus. Der Roman unsrer Väter war männlich, am ehesten neigt noch Conrad Ferdinand Meyer weiblichem Wesen zu, doch wie unablässig hat grade er um Form und Gestaltung gekämpft! Der neue Roman, der dem Literaten als neu gilt, zeigt manche Erscheinung des Verfalls und der Überreiztheit und des Ressentiments, der neue Roman, der aus Heimat und Deutschtum aufblüht, ist männlich.

Natürlich haben auch die Frauen selbst zur Dichtung der letzten Jahrzehnte mancherlei beigetragen. Im Drama hat sich die alte Gabe der Frau für das unterhaltende, rührende und spannende Theaterstück bewährt. Die feinste künstlerische Persönlichkeit, die hier auftrat, war Ernst Rosmer (Elsa Porges): sie ist in der Phantasie reicher, in der Empfindung ursprünglicher und in der inneren Kraft der Schau stärker als mancher Dichter. Die große Tapferkeit gegenüber dem Leben, das schöne und schwere Vorrecht des Dramatikers, hat diese Frau oft zu beweisen gehabt, ihre Kunst scheint dem Leben nicht immer leicht abgekämpft; wohl darum sind in ihren Dramen oft Szenen, Akte und einzelne Menschen geraten, nicht ebenso geraten ist das Ganze. Ihre erfolgreichste Dichtung blieben die von Engelbert Humperdinck komponierten Königskinder, eins unsrer lebendigsten und anmutigsten Märchendramen.

Ernst Rosmer hat unser gegenwärtiges Leben und die Schätze unsrer alten Kunst und Dichtung mit der gleichen durstigen Empfänglichkeit in sich aufgenommen. Bei andern Frauen, die ihr Ansehen ihren Versen verdanken, finden wir diese Vereinigung nicht: die einen gehören ganz und gar dem Modernen, die andern leben in unsern alten großen Überlieferungen. Auf jene Frauen wirkte, wie wir zu unserm Bedauern beobachteten, das Vorbild Richard Dehmels nicht eben mäßigend. Das beste, was man von ihnen sagen kann, ist, daß ihre übererotischen Verse nun in der Vergessenheit ruhen, nur Else Lasker-Schüler, eine starke Begabung, jetzt ins Bohèmehafte verwildert und unerträglich posierend, macht noch zu viel von sich reden.

Im Ausgang des Mittelalters hielt in allen germanischen Ländern die Ballade die Erinnerung an unsre alte heroische Dichtung wach. Unsre Klassiker und noch

die Romantik schufen der Ballade eine große Blütezeit, Theodor Fontane hauchte ihr neues Leben ein. In unsrer Gegenwart fand die Ballade der Dichter nicht viel Widerhall. Die Balladen von Börries von Münchhausen sind frisch und schneidig, doch ohne eigenen Ton. Wilhelm von Scholz drang als Balladendichter nicht durch, Liliencron besaß weder die Gehobenheit noch die Kraft zu bauen und zu schauen, die grade die Ballade verlangt. Die Frauen haben die alte Kunst behütet und in die Zukunft getragen. Agnes Miegel, ihre Balladen, Gedichte, Spiele und Lieder, und Lulu von Strauß und Torney, diese auch als feine Erzählerin hervortretend, haben gezeigt, wieviel Stil und Kraft, wieviel Feuer und Pathos in diesen alten und jungen Geschichten noch lebt. Lulu von Strauß und Torney — ihre letzte Sammlung heißt: Reif steht die Saat — in ihrer westfälischen niederdeutschen Art erinnert an die Droste, in die Dichtungen der Agnes Miegel tönen die Weisen des Volksliedes und der Romantik hinein, auch die zutraulichen Klänge der litauischen und estnischen Lieder.

Andre Gedichte von Frauen entzücken uns durch edle Form und durch die geläuterte Glut der Empfindung, wie die von Ricarda Huch und Isolde Kurz und Ina Seidel. — Ulrike Woerner, eine zarte, durch Leiden geläuterte Frau, hat sich außerdem durch ein feinfühliges Buch über die Anfänge Gerhart Hauptmanns ein schönes Andenken gesichert. — Stellt man die Dichtung dieser Frauen etwa denen von Albrecht Schaeffer gegenüber — denn unter den Männern bildet er die Formen und Überlieferungen unsrer großen deutschen Lyrik am leichtesten und vielfältigsten weiter — so ist seine Herrschaft im Reich der Töne sichrer und weiter als die der Frauen, und seine Sprache z. B. in seinem Göttlichen Dulder, ist gefühlter als die von R. A. Schröder. Aber die Feinheit der frauenhaften Empfindung und die Ganzheit ihres Erlebens sind ihm nicht gegeben.

Die Lyrik, die das alte Gedicht belebt, lenkt den Blick auf jenen breiten und nicht immer tiefen Strom von Versgebilden, der durch unsre Zeitungen und Zeitschriften rauscht, und der infolge des gesteigerten Unterhaltungsbedürfnisses der letzten Jahrzehnte auch anschwoll. Die meisten dieser Gedichte sehn eins dem andern gleich; mit einer raschen Ablenkung, einer kurzen Freude und Rührung haben sie oft das Ihrige getan. Der Namen einzelner Dichter bedarf es deshalb hier nicht; wenn sie es wirklich zur Buchform bringen, so werden sie in literarischen Zeitschriften, zu Bündeln zusammengefaßt, besprochen und gemeinsam ins Grab versenkt, ihnen ist eben kein längeres Leben beschieden. Manche hätten gewiß ein rühmlicheres Schicksal verdient; wie viele große Begabungen traten auch in den Dienst des Tages, der Politik, opferten einer Zeitschrift ihr ganzes Können, und

wurden, kaum bedankt, vergessen: wieviel von Paul Warnke und Johannes Trojan ist so im Kladderadatsch, wieviel von Fritz von Ostini in der Jugend, wieviel von Peter Scher und andern im Simplizissimus aufgegangen! Eben um sich ein stärkeres Andenken zu sichern und um von der Menge sich abzuheben, schließen, dem Beispiel von Stefan George und den Seinen folgend, grade lyrische Dichter gern Bünde, schaffen sich eine Zeitschrift, und geben ihren Veröffentlichungen ein auffallendes Gesicht. So verfuhr — um nur diese zu nennen — die Insel, so Alexander von Bernus im: Neuen Reich, so Otto zur Linde im: Charon. Früher wäre diese Prätension kaum nötig gewesen, auch heute wirken in diesen Gemeinden mehr Nachbildner als Bildner; Gewaltsamkeit und Herausforderung ist noch nicht Originalität. Der Heilige des Kreises um Bernus ist jetzt Rudolf Steiner; der Herausgeber des Charon ist eine faszinierende Persönlichkeit, als Lyriker steht er — so charakterisiert ihn treffend Adolf Bartels — zwischen Arno Holz und dem Expressionismus. Der Herold des Charon ist Rudolf Paulsen, ein Sohn von Friedrich Paulsen, von dem innigsten Bemühen durchdrungen, die neue deutsche Kunst zu beseelen. Einer unsrer eigenwilligsten und originalsten Pädagogen, Berthold Otto, steht dieser Gemeinde nah, aus ihr ging schließlich Rudolf Pannwitz hervor, nun anerkannt von George und den Seinen, als ein noch wirrer, doch höchst ideenreicher Kopf, der den Untergang und die Sünden des alten Europa leidenschaftlich empfindet und bekennt.

Die besten und merkwürdigsten Leistungen der Frauen sind ihre Erzählungen. Künstlerinnen wie Marie von Ebner-Eschenbach, Luise von François und Annette von Droste-Hülshoff wurden heute nicht übertroffen. Doch die Zahl der Dichterinnen ist nun größer, ihr Zusammenhang mit der Zeit und ihren Problemen lebendiger. Wir kennen Frauen als die Erzählerinnen der guten Gesellschaft, z. B. Elisabeth von Heyking. Sie bewahren dort die Überlieferungen, die auf die Romantik zurückgehen. Bis zu welchem Grade diese auch die gesellschaftlichen Formen umbildete, davon haben wir uns noch keine Rechenschaft abgelegt. Unter denen, die für ihre Dichtungen Kraft und Blut aus der Heimat schöpften, standen wiederum Frauen, auch im Roman haben sie, wie früher, unterhaltsam, gerührt und spannend vorgetragen. Eine Erzählerin wie die Marlitt ist in unserm Geschlecht nicht wieder aufgetaucht, das Niveau auch der durchschnittlichen Erzählung ist höher, kaum eine Frau, die nicht auch literarisch zu interessieren wüßte. Ida Boy-Ed, Ilse Frapan, Adalbert Meinhart (Pseudonym), Anselma Heine, Sophie Höchstetter, Hertha König, Anna Waser, Tony Schwabe, Auguste Hauschner, Anny Harrar, Agnes Harder,

Ilse von Stach, Juliane Karwath: wieder eine stattliche Reihe. Der Name der früh verstorbenen allzu zarten Agnes Günther sei angeschlossen, einige Jahre gab es nichts Ergreifenderes als die von ihrem Buch: Die Heilige und ihr Narr ausstrahlende Rührung. Viel leichter und geistreicher, etwas zu sententiös, aber immer unterhaltend, witzig und beruhigend sind die Geschichten von Alice Berend. Sie hat von Fontane manches gelernt; aus der Welt des Berliner Kleinbürgers, der Dienstmädchen, Ladenfräulein, Portiersgatten, Schuster und Schneider und aus der Welt der Kapitalisten des Mittelstandes läßt sich nicht leicht hübscher, versöhnender und frischer plaudern. Wie die Ballade haben ferner die Frauen den geschichtlichen Roman behütet, und ihm, wie wir bewundernd anerkannten, neue Formen vorgezeichnet und zugleich den Inhalt bereichert.

Isolde Kurz ist die Tochter des uns bekannten ausgezeichneten schwäbischen Dichters Hermann Kurz, zu dessen Würdigung grade sie pietätvoll das Beste beitrug. Sie fiel in der etwas engen und streng auf das Herkommen bedachten kleinen Universität Tübingen durch ihre eigenwillige Gebarung früh auf. Die Sehnsucht nach Griechenland und die Liebe zu Italien lagen ihr tief im Blut, sie wurden ihr bestes Leben. In ihren Florentinischen Geschichten lebt etwas von der Gedrungenheit und klaren Objektivität der alten italienischen Erzähler, sie sind fester und männlicher als die Novellen von Paul Heyse, allerdings ohne dessen verführerischen und leichten Zauber. Neben den Florentiner Geschichten und kulturgeschichtlichen Darstellungen, Reiseschilderungen und Selbstbiographischem besitzen wir von ihr reizende kleine Novellen im hübschesten Stil der Biedermeierzeit, aus dem engen und reizvollen Bürgertum unserer Vorväter, den Ratsmädelgeschichten der Helene Böhlau nicht unverwandt.

Aus einer alten Künstlerfamilie und aus alten Weimarer Überlieferungen stammt Helene Raff, sie hat von klein auf in unsrer musikalischen, dichterischen und schauspielerischen Kultur wie in ihrem Element gelebt. Eine glückliche Beobachtungsgabe, frischer Humor und unverdrossener Ernst der Arbeit sind ihre andren Stärken. Helene Raff begann mit hübschen Münchner Modellgeschichten und ließ ihnen Erzählungen aus Tirol folgen. Mit gutem Gelingen hat sie sich auch im geschichtlichen Roman versucht, in ihrem Findling vom Arlberg. Nun stellt sie künstlerische Naturen und Persönlichkeiten mit feinem und reifem Nachempfinden dar, stets über das eigene Können hinauswachsend.

Ricarda Huch studierte in Zürich, als eine der ersten deutschen Studentinnen. Dort atmete sie nicht die modernen russischen Ideen ein, das Herz ging ihr auf in der alten deutschen Kultur der Schweiz. Ihre Freiheit und

Größe, ihr echter Patriziergeist taten es ihr an, jener Geist, der jedem seinen Weg läßt, der von jedem aber auch verlangt, daß er sich ausbildet, daß er weiß, was er seinen Gaben schuldet und daß er zu sich selbst sich bekennt; es ist der Geist, in dem Gottfried Keller und Arnold Böcklin lebten. Ricarda Huch gehört selbst einer alten städtischen Patrizierfamilie an, in der Kunst und Bildung heimisch waren, die sich gern vergötterte und in der jeder, eigenwillig und begabt, seinen Weg ging; in Zürich lebte sie wie in einer größeren und schöneren Heimat. Über ihr lachte die Fülle des Frühlings, der silberne Glanz der Berge, der Zauber des Sees und seiner blühenden Gestade — wieviel heller und leuchtender war das alles als die norddeutsche Vaterstadt! Ein naiver Egoismus ist die Mitgift von Naturen von der Art der Ricarda Huch, dieser sieht aus ihrer ersten größeren Geschichte, aus den: Erinnerungen an Ludolf Ursleu den Jüngeren überall heraus. Dies Buch ist etwas zu glitzernd und spielerig, nicht nur die Namen klingen zu glatt; Beobachtungen, Vergleiche und Bilder werden in einem etwas affektierten, autobiographischem Stil vorgetragen. Die jugendliche Kraft und die unmittelbare Frische des Erlebens geben dem Buch freilich einen Reiz, den keines der späteren Werke erreicht, das war eben die Jugend und verflog mit ihr. Was original und selbstwachsen ist, zugleich, was aus unsrer echten und vielfältigen Bildung hervorging, das zog Ricarda Huch vor allem an. Unsre originellste, bildungsreichste und vielfältigste literarische Zeit, die Romantik, fand darum in ihr die Interpretin, deren Charaktere hat vor ihr niemand so fein gesehen und gezeichnet, die tiefen Zusammenhänge zwischen Religion, Dichtung, Philosophie, Naturwissenschaft niemand so anregend dargestellt. Ihre Bücher haben auch die wissenschaftliche Forschung über die Romantik belebt, nicht die Werke der Gelehrten. War es anders möglich, als daß diese Frau in den Bann der Zeit des dreißigjährigen Krieges geriet, in dem alle Kräfte deutschen Wesens sich verflochten und erwürgten? Und daß Persönlichkeiten wie Wallenstein und Luther sie nicht losließen? In die Tiefen der Religion ist die Dichterin nicht gelangt, dazu gehört sie viel zu sehr dem Leben und der Schönheit und sich selbst. Doch eine Frau, die das Schicksal schwere und verworrene Wege führte — wer muß denn, wenn er sich selbst durchsetzen will, nicht auf heftigste Widerstände stoßen? — und vor der ein Reichtum des Daseins und des Geistes sich entfaltet wie vor wenigen, in der klingen die großen und dunklen Verbundenheiten von Natur und Schicksal immer schwerer, zauberhafter und reiner auf, die Verwandtschaft mit Goethe wird offenbarer. —

4

Ricarda Huchs Ludolf Ursleu erschien vor 25 Jahren, 1896, fast gleichzeitig mit einem Roman von Gabriele Reuter Aus guter Familie grade in den Jahren, in denen die Ernte aus den Erzählungen der Männer noch recht dürftig war. Die Frauen, die heute als Erzählerinnen noch als die ersten gelten, eben Isolde Kurz, Ricarda Huch, Gabriele Reuter und Helene Böhlau, zeigten sich ungefähr gleichzeitig. Ihr erster Ruhm verklärte die Frauenbewegung, die sich ebenfalls vor einem Vierteljahrhundert kräftig und mit Erfolg regte, und die Frauenbewegung wiederum half die Wirkung der weiblichen Dichter steigern. Das waren glückverheißende Anfänge, und ein echt deutscher und jugendlicher schöpferischer Reichtum! Das spätere Schicksal war wieder nüchterner: das Gesetz, je breiter, um so flacher, galt auch hier.

Vor nicht allzulanger Zeit brachte man in guten Beamten- und Mittelstandsfamilien den Söhnen jedes Opfer, besonders wenn sie Offiziere werden wollten. Für die Mädchen geschah nichts, man ließ sie verkümmern und vertrocknen, wenn sie ledig blieben; waren sie klug und aufgeweckt, so galt das als überflüssig und überspannt, von jedem guten und ernsten Buch hielt man sie ängstlich fern. Das Schicksal eines solchen Mädchens erzählt Gabriele Reuter. Nicht immer in künstlerischem und sachlichem Sinn richtig, die Männer erscheinen, wie ein verbittertes, überreiztes Mädchen sie sieht, nicht wie sie sind; wenig Mädchen wird das Unglück auch so unbarmherzig verfolgen, wie es die Agathe bei Gabriele Reuter verfolgt. Doch es bleibt nur allzuviel erschütternd Wahres. Der Vater brav, aber in enge Anschauungen eingeschnürt, ein Beamter, die Mutter infolge vieler Geburten und manchen Unglücks mürbe, hilflos und ungeschickt, Agathe selbst, klug und heiter, künstlerisch begabt, eine feste, trotzige Persönlichkeit, herb und hochmütig, erfüllt von Sehnsucht nach Liebe, tiefe Mütterlichkeit im Herzen — und Keiner versteht sie, Eltern, Freundinnen, Liebhaber, alle wissen nichts mit ihr anzufangen und verletzen sie in ihren feinen Empfindungen. Mit der Einsamkeit wächst ihre Härte, Grausamkeit, Gier und Verbitterung und treiben sie schließlich in eine schwere Nervenerkrankung.

Wäre nur nicht auch in diesem Buche so viel seelische Entblößung! Das ist sein schlimmer Tribut an die Zeit. — Sonst hat seine Wahrheit aufrüttelnd gewirkt; der Dichterin ist später wohl feineres, doch nie wieder so schmerzlich tiefes gelungen.

Auch Helene Böhlau hat einen bitteren Kampf mit der Familie gekämpft. Diese Frau hatte einen ungewöhnlichen Sinn für den Stil einer Zeit, einen leichten Humor und eine natürliche Hinneigung zu allem Originellen, besonders wenn es seiner noch nicht sicher war und begabter, als es selbst wußte,

schüchtern und scheu und zart. Aus ihren: Ratsmädelgeschichten weht die Luft des Weimar zur Zeit des alten Goethe, die Luft einer anspruchslosen, zufriedenen, jungen und übermütigen Zeit zu uns herüber, der: Rangierbahnhof erzählt uns die traurige Geschichte einer echten Künstlerin, die an der Zerfahrenheit ihrer hilflosen und klug schwätzenden Familie und an der Liebe, die sie einem Unwürdigen schenkte, zugrunde geht. Als sie den findet, der sie wirklich erkennt und tröstet, ist sie schon dem Tod verfallen. In diesem Buch erhebt sich schon ein nicht ganz natürliches Pathos und ein allzupersönlicher Unmut gegen das Philistertum. Dann zerfiel Helene Böhlau mit allem, was Familie heißt, wohl infolge schweren persönlichen Erlebens, das machte ihre Kunst lange Zeit ungerecht und trüb. In ihren letzten Werken hat die Dichterin sich wiedergefunden, die Disharmonien sind nun aus ihren Erzählungen getilgt, ihre alten Gaben gereift und geläutert.

Auch in unsrer neuen Erzählung hängen also die Frauen mit der Geschichte der deutschen Bildung, der deutschen Geselligkeit und der deutschen Familie tiefer zusammen als die Männer; oder sie wenden sich noch gereizter gegen die Familie und ihre Traditionen, weil sie schwerer darunter gelitten. Der Riß, der durch unsre Zeit geht, klafft auch in der Frauendichtung auf, doch hat es den Anschein, als könne er sich hier eher schließen, als würden die alten, durch die Frauen verjüngten Mächte wiederum den stärkeren Segen bringen.

Derselbe Dichter, der in seinen Buddenbrooks darüber klagte, daß die reine Bildungsfreude und der edle Humanismus unsrer Väter grobem Materialismus und häßlicher Streberei gewichen wäre, Thomas Mann, hat in Worten, die jenen der Blätter für die Kunst um die Jahrhundertwende verwandt sind, uns auch das Werden eines neuen Humanismus verkündet, in kurzen Worten, die er dem zu früh von uns gegangenen Friedrich Huch ins Grab rief. In dessen gelesensten Büchern, in seinem Erstling: Peter Michel und dann in seinem: Pitt und Fox, waltet eine helle Freude am Leben und seinen sonderbaren, oft so rührend einfältigen und gutmütigen Menschen; ein köstlicher Humor verspottet derb und lustig den Philister, aber verlacht ihn ohne Hohn und Bitterkeit. Die etwas breite, verweilende niederdeutsche Kunst der Beobachtung spricht uns überall an; Friedrich Huch ist bei seinem großen Landsmann Wilhelm Raabe und bei Theodor Fontane in die Schule gegangen. Mit ihnen gemeinsam hat er die Zartheit der Empfindung. Er gehört zu den musikalischen Poeten, träumt deren Träume, sieht deren Visionen und verliert sich in deren Breiten. Der neue Humanismus, den Thomas Mann an ihm rühmte, war die Verbindung von künstlerischem Wesen, ewiger deutscher Musik, echtem

Bildungsbehagen mit körperlicher Kraft und körperlicher edler Zucht und mit jener Duldsamkeit des Herzens, die gütige und zugleich feste Menschen zeigen. Friedrich Huch war schön und männlich gewachsen, gewandt und schönem Sport ergeben, in seinen edlen Zügen prägte sich Griechentum und Deutschtum zugleich aus. — Auf dem Weg zum neuen Humanismus fanden wir unsre besten Erzählungen, auch jene Romane, die sich aus ihrer engen deutschen Heimat vielfältig entwickelten; liegt der Übermensch, den Friedrich Nietzsche erträumte und den wir auch als Verwirklicher eines neuen Humanismus auffassen dürfen, nicht mehr so ganz in unerreichbaren Fernen?

Unser neuer Roman kündet noch eine Wandlung an: freilich kann unser politisches Leben auch diese schöne und noch zarte Entwicklung tödlich schädigen oder für lange Zeiten zurückhalten. — In der Romantik wollten katholische und evangelische Dichtung sich vereinen. Das ist durch das junge Deutschland und durch die schweren politischen und konfessionellen Kämpfe, die folgten und jahrzehntelang das deutsche Antlitz entstellten, unmöglich gemacht worden. Liest man beispielsweise die Erinnerungen des Grafen Hertling, der doch der katholischen geistigen Aristokratie entstammt, dessen Familie mit der Familie der Brentanos verwandtschaftlich und freundschaftlich verbunden war, so erstaunt und erschrickt man, wie wenig für das geistige und künstlerische Bedürfnis dieser Kreise unsre Klassiker bedeuteten. — Mit dem Aufleben der Romantik und mit dem neuen Interesse für sie begann auch hier, im Anfang des Jahrhunderts, eine Umkehr. Die große Rührigkeit auf allen künstlerischen Gebieten, die seit 1890 eine Signatur des deutschen Lebens war, ebenso das Bedürfnis kluger und weitblickender Katholiken, die Ebenbürtigkeit ihres Glaubens auf geistigem und künstlerischem Gebiete dem ganzen Deutschland zu zeigen, wirkten entscheidend mit. Die katholische Religion konnte sich außerdem auf eine jahrhundertstolze, noch immer lebendige Tradition berufen und auf ihre tiefen und natürlichen Zusammenhänge mit unserm Volk. Die neue Bewegung war ebensowenig künstlich wie die Frauenbewegung, sie entstand aus innerem Drange, sonst hätte sie keine Künstler geschaffen. Auf Erzähler und Dichter wie Peter Dörfler, Paul Keller, Heinrich Federer, Enrika Handel-Mazzetti — die jüngeren und jüngsten, darunter Vielversprechende, müssen noch unerwähnt bleiben — dürfen katholische Kreise stolz sein. Wichtiger scheint, daß katholische Verleger und Zeitschriften ihre Vorgänger auf protestantischem Gebiet einholten, und daß die katholische Wissenschaft eine neue Blüte erlebt. Mit offner Empfänglichkeit und großer anregender Kraft wird in den besten katholischen Zeitschriften, z. B. im Hochland, unser ganzes geistiges, religiöses und künstlerisches Leben gemustert, der Blick ist wohl etwas starr und nur auf ein Ziel gerichtet, und

das Modernste wird, auch in recht vergänglichen seiner Äußerungen, etwas zu kritiklos gewürdigt und begrüßt. Im Drama und in der neuen Lyrik äußert sich die religiöse Sehnsucht der Zeit ungestümer und der Kampf um die Zukunft wird heftiger ausgekämpft. Der Roman behandelt diese Probleme gemessener und stiller, dafür bewegt ihn die Sorge um das deutsche Wesen leidenschaftlicher. Ist nun diese Ruhe ein Zeichen bürgerlicher Verflachung, die deutsche Basis ein Zeichen nationaler Enge? Oder ist beides ein Zeichen reiferer Urteilskraft und einer festeren, lebendigen und organischen Entwicklung? Wir überlassen getrost der Zukunft das Urteil.

5

Noch einmal müssen wir tief in unser Unglück und unsre Zerrissenheiten zurück! — Auch die Frau bekämpfte die Mächte, von denen sich unsre Dichter herausgefordert glaubten: Familie, Philistertum, unseliges Verharren im Überlebten und Alten, und wir dürfen von ihr nicht verlangen, daß ihr Blick weiter und freier war als der Blick der Männer. — Die Formen, die unsere männliche Polemik seit 1900 etwa annahm, wurden immer bösartiger. Die Angriffe fraßen weiter um sich, von Familie und Philistertum griffen sie auf alle staatserhaltenden und alten Mächte über und verhöhnten ihre Träger. Gegen die Soldaten, die Junker, den Staat, die Monarchie, das Deutschtum flogen immer häßlichere Schmutzklumpen. Die letzten widerwärtigen Ausartungen zeigten uns Heinrich Mann und Kasimir Edschmid. Sie haben ihre Vorgänger; sehr wirksame grade im deutschen Erzählungswesen.

Die eine der Mächte, die das neue deutsche Reich zersetzten, haben wir schon oft anklagen müssen: das Judentum. Seine Charakteristika bleiben immer die gleichen; eine unerbittliche, zähe Arbeitskraft und Rührigkeit, oft ohne jeden äußeren Anspruch, sehr bescheiden, oft ganz im Dienst einer großen Idee. Das verbindet sich mit festem Zusammenhalten, ausgeprägtem Familiensinn und einem ausgezeichneten Instinkt für alle geschäftlichen Möglichkeiten. Ebenso untrüglich ist der Sinn für die schwachen Stellen des Gegners, der Jude weiß immer, wo er einhaken muß, wenn er seinen Feind zu Fall bringen will und er weiß auch seine unüberwindbare Herrschsucht zu befriedigen, dafür arbeitet er mit unverdrossenster Geduld. Staat, Vaterland, Heldentum, nationale Ideen haben beim Juden wenig Geltung, unterordnen tut er sich ungern, über seine Unterdrückung und Mißhandlung zu klagen versteht er meisterlich. Ihm helfen auch ein scharfer Verstand, eine seltene Gabe des Wortes und der Formulierung, Witz und Schlagfertigkeit, Frühreife, sinnliche Kraft und aufdringliche Keckheit. Bewundernswert weiß er sich anzuschmiegen und anzu-

empfinden, immer empfänglich grade für das Neueste; wirkliche schöpferische Kraft fehlt ihm. Die Tragik dieses heimatlosen Volkes scheint, daß es immer den Messias ersehnt und immer das zerstören muß, was andre Völker als ihr Heil und Glück sich mühsam aufbauten. Die maßgebenden deutschen Theater, sehr viele von den verbreitetsten Zeitungen und Zeitschriften und von leistungsfähigen Verlagen haben die Juden nun in ihre Hand gebracht, wie wir schon erfuhren. Auch von dieser Position her griffen sie das deutsche Reich an, in Verbindung mit klug gewählten Bundesgenossen, und sie haben im November 1918 gesiegt.

Als Repräsentant des Judentums in der neuen deutschen Erzählung soll hier Georg Hermann gelten, seine beiden Romane: Jettchen Gebert und Henriette Jacoby wurden jahrelang mit Begeisterung gelesen. — Hermann ist ein sehr feiner Kenner und Genießer der Kunst, ein feiner Sammler mit lebhaftem Sinn für alles Seltsame und Besondere und Stilechte, und mit bester Witterung. Kunst ist die Leidenschaft seines Lebens; als Heranwachsender ertrug er große Strapazen, um ein Bild oder eine gute Galerie zu sehen. Sein Stilgefühl zeigte er in der Auffassung und Schilderung des Berlin von 1840. Damals war es noch eine hübsche und verträumte Biedermeierstadt, umgeben von weiten blühenden Gärten, stillen Häusern und dem wehmütigen Zauber alter Schlösser, damals war die Zeit des alten Krüger und des jungen Menzel.

In diese Umgebung stellt Hermann seine Judenfamilie. Zwei lange Bände hindurch wird sie uns in lebendigster Anschaulichkeit vorgeführt. Sinn für das Geschäft und für vieles und gutes Essen ist ihr Hauptmerkmal. Ihre Familien halten zusammen, soviel sie auch aneinander zu mäkeln haben, ihre größte Bewunderung gilt dem, der das meiste Geld und die schönste Tochter hat. Diese, Jettchen, ist ihnen zu gut für einen tüchtigen und ehrlichen Christen, aber an einen Juden der Verwandtschaft, der sich hinterher als ein windiger und betrügerischer Patron entpuppt, soll sie verheiratet werden. Eigentlich geht diesen Leuten gar nichts ab, darum jammern sie fortwährend über ihre kleinen Leiden, die sie sich erfinden oder wirklich fühlen; ein verdorbner Magen nach einem allzureichlichen Mahle wird zur Katastrophe. Vor kurzer Zeit noch waren sie im Osten; dem gehört auch ihre Sympathie, jenem Osten, aus dem Preußen und Deutschland ein Kulturland machten, aus dem nun die Juden einwandern, um die zu zerstören, die sie aus dem Schmutz und dem Nichts aufrichteten! — Der feinste unter den Hermannschen Juden ist Onkel Jason, ein guter Kunstkenner, gütig mit seiner schönen Nichte Jettchen, weil er sie liebt, unter den Seinen der große Weise. Man hat schon Trivialeres gehört, als

seine Sprüche, aber auch Bedeutenderes; daß er, wenn er einen Schreck oder eine Aufregung durchkostet hat, sich wochenlang bei Damen minderer Qualität erholen muß, ist ein Teil seiner Philosophie. Wenn nun Hermann behauptet, sein Jettchen habe im Grunde nur ihren Onkel Jason geliebt, ihre Neigung zu einem Christen, der ihr nicht einmal zur rechten Zeit etwas schenkte, sei nur eine Selbsttäuschung gewesen und darum habe sie sich das Leben genommen, so ist das die sentimentale Psychologie einer Moritat, aber nicht die Tragik einer Dichtung. Viel Sinn für Preußen und für seine Nebenmenschen hat der alte weise Onkel Jason auch nicht. „Mein Wohl, mein seelisches Wohl ist mir mehr wert als das der Menge." — „Ich bin Soldat gewesen. Sie kennen ja den Schwindel von Begeisterung, Vaterland, Freiheit und welscher Knechtschaft."

Im Kriege hat Hermann selbst als Randbemerkungen einige Weisheiten veröffentlicht, die, weil sie nicht Entgleisungen eines Einzelnen sind, sondern die wahre Gesinnung Vieler, hier abgedruckt seien, in dem Auszug, den zuerst die Süddeutschen Monatshefte bekannt machten.

„Lieber fünf Minuten lang feige, als ein Leben lang tot."

Welche Lächerlichkeit „Das Leben ist der Güter Höchstes nicht". Ich bestreite es und erwarte den Gegenbeweis . . .

Mein Freund E. bereitet sich langsam auf den Schützengraben vor. Er hat sich acht Tage lang nicht gewaschen.

Die Modernität des Juden, die letzte Quelle seines Wertes beruht zu zwei Dritteln im Perhorreszieren des Staatsgedankens.

Junge im Butterladen: „Jck wäre janz jut ohne die jroße Zeit ausjekommen."

Ich möchte gern Däne, Schwede, Schweizer, Amerikaner sein . . . Ich bliebe zwar dabei immer Jude, hätte ein zum mindesten ebenso schönes Geschenk der Sprache, wie ich jetzt habe, und hätte die Überzeugung einem Staat anzugehören, der nicht gegen das Volk, sondern mit dem Volk regiert wird.

Wenn man von Leipzig nach Breslau fährt, kann man nicht verstehen, wenn die Leute von dem schönen deutschen Vaterland sprechen — ein Nudelbrett, ohne die Annehmlichkeiten der Nudeln darauf.

Man sagt, der Krieg hätte nicht seine Segnungen. Aber man denke doch, wie günstig er auf manche Zweige der Industrie wirkt. So ist z. B. der Bedarf an Monokeln ins Ungeheure gestiegen . . . weil jeder Lausejunge, der früher Heringe bändigte oder in Unterprima sitzen blieb, jetzt Leutnant wird . . .

Der Preuße ist in England sicherlich nicht halb so verhaßt wie in Bayern. Es ist nun irrtümlich, anzunehmen, daß dagegen der Bayer in Preußen verhaßt wäre. Ganz im Gegenteil: der Preuße schätzt den Bayer als ein schuhplattelndes, singendes, raufendes Jahrmarktswesen, als eine amüsante menschliche Maskerade, dessen beispiellose mit Sentimentalität verbrämte Rohheit, dessen viehisches Saufen, dessen theaterspielende Bauernverlogenheit ihm ebenso lächerlich und belustigend wie in letzter Wurzel völlig fremd und unverständlich ist. Nichts was sich weniger begriffe als Süden und Norden, Preuße und Bayer. Nichts Ge=

meinsames. Der eine haßt den Andern, ohne ihn zu kennen, ohne ihn auch nur verstehen zu wollen. Der andere sieht in jenem ein Wesen aus der Schaubude. Das ist das einige Deutschland! (Merkwürdig: Als es ans Totschlagen ging, war es sofort mit Begeisterung einig. Als es aber nachher an die Verteilung von Lebensmitteln ging, lag es sich sofort mit Begeisterung wieder in den Haaren.)

„Ob ich," sagt der Pälzer Kriescher (Bauer), „nach Deutschland oder nach Frankreich meine Steuern zahle, wird sich gleich bleiben". Und ob ich mich für Deutschland oder gegen Deutschland totschlagen lasse, wird auch egal sein. Der einfache Mann sieht eben viel weiter...

Ich könnte mich in der ganzen Welt wohl fühlen, wo ich die Sprache der Leute spreche, wo schöne Frauen, Blumen und Kunst, eine gute Bibliothek, ein Schachbrett, kultivierte Umgangsformen zu finden sind, und wo Klima und Landschaft mir verständlich und zuträglich sind.

Es gibt nur einen Stamm von Weltbürgern bis heute — und das sind die Juden.

Ich gehöre als Jude einer zu alten Rasse an, um den Massensuggestionen zu verfallen. Worte wie Volk, Krieg und Staat sind für mich farb- und klanglos. Für mich haben nur die Worte Mensch und Leben Klang, aber einen Klang von einer Hoheit und Fülle, den zu empfinden die andren Rassen anscheinend noch zu jung sind.

Der Lausejunge ist sich stets sehr wichtig vorgekommen; aber nie so wichtig wie jetzt.

Ist es angesichts solcher Bekenntnisse verwunderlich, wenn im Deutschland von 1919 — in dem manche Juden von Hermanns Gesinnung an leitenden Stellen wirkten — in einem gepeinigten und verhungernden Lande, ein Haß auf die Juden hoch aufschoß und leider jedes Maß und jede Vernunft und jedes Ziel verlor? Wenn Hunderttausende behaupteten, nur die Juden seien an unserm Unglück schuld? —

Gustav Meyrink ist 1916 durch seinen Roman: Der Golem in weitesten Kreisen berühmt geworden, durch jenen Verleger, der auch Heinrich Mann, Kasimir Edschmid und Arnold Zweig unter die Leute brachte, und mit demselben Erfolg: der Ruhm war groß, laut und kurz. Der Roman kam in jene Zeit, in der man begann, Ablenkung vom Krieg um jeden Preis zu wünschen und in der sich das noch durch stärkste Spannungen, durch eine Flucht in ganz andre Welten, in rätselhafteste Unwirklichkeiten und Doppelexistenzen erreichen ließ.

Genauer betrachtet sind im Golem die Übersinnlichkeiten, die Vertauschungen der wachen und der träumenden Existenz, die Spaltungen des Ich und Verwandtes nicht so tiefsinnig wie sie scheinen. Schon die Berichte über indische Fakire, die Meyrink kennt und verwertet, führen tiefer. Alles Grausige aber, Morde, unterirdische Gänge, Schauer der Gefängnisse, künstlich belebte Menschen, jähe Übergänge frechen Spiels in fürchterliche Wirklichkeiten, entsetzliche Verbrechen, hat Meyrink in früheren Skizzen beängstigender und beklemmender vorgetragen. Der Golem wird wieder manchem Hintertreppenheft willkommene Beute und Fundgrube sein.

Kleine Episoden, satirisch und grotesk, die Schilderungen der unergründlichen und ewig verlockenden Wunder und Geheimnisse von Prag, der schwüle,

beunruhigende, traumhaft quälende Stil — das sind die Stärken dieses Buches. Meyrink hat im Golem seine Art etwas gewandelt. Vordem hatte er den Bürger bitterlich verhöhnt, nun macht er ihn etwas gruseln, ängstigt ihn, indem er Lustmörder und Verbrecher preist, aber im Grunde bemüht er sich aufrichtig um seine Gunst und gibt sich die redlichste Mühe, ihn zu unterhalten. Den eigentlichen Nerv seiner Kunst hat Meyrink damit getötet: den Meister der Satire hat der Jäger nach Sensationen erschossen.

Die besten Leistungen Meyrinks enthalten die Skizzen und Satiren, denen er den Namen: Des deutschen Spießers Wunderhorn gab, absichtlich die Romantik zugleich nachahmend und als eine nun bürgerlich gewordene Kost verspottend. Die Begabung für das Grausige, die sich in diesen Skizzen zeigt, ist wohl die stärkste der Gegenwart, gräßlicher, grausamer, atemraubender als die Tiecks und E. T. A. Hoffmanns, reich an verblüffenden Einfällen, aber nicht so leicht und gleitend in der Phantasie wie früher die echte Romantik. Mit Tieck und Hoffmann hat Meyrink die unwiderstehliche Lust den Bürger zu foppen und seinem anmaßenden und dummen Alltag alle wirren, wilden, tiefen, übersinnlichen Mächte entgegenzustellen. Das geschieht mit einem Witz, bissiger und funkelnder als der eines andern Satirikers der deutschen Gegenwart und mit einer fast schauspielerisch wirkenden parodistischen Kraft. Wie es sich für den Satiriker gehört, liebt Meyrink auch die Tiere und verspottet durch sie den Menschen, geistreicher und schlagender als Kyber, aber ohne dessen lustige Einfalt. Wenn er Unverschämtheiten der Fremdenausbeutung und wenn er den sentimentalen und süßlichen Geschmack deutscher Reisender verhöhnen oder den Dreck und den ewigen Regen und die tötende Langweile berühmter Kurorte vorführen kann, ist er auch in seinem Element. Vieles am deutschen Bürger fordert gewiß den blutigen Spott oder die Peitsche des Satirikers heraus; Sentimentalitäten, Verlogenheiten, versteckte Lüste, Haß gegen das Außerordentliche. Unsre Pastorenfrauen sammelten früher vielleicht auch zuviel Korken und Stanniol, strickten zuviel Strümpfe für Negerkinder, verteilten zuviel fromme Traktate, unsre Ärzte waren zu oft Examensmenschen und Paragraphenjäger — übrigens nicht die Ärzte allein! Aber Meyrink hat, wie die meisten Gegner der Philister in unsrer neuen Dichtung, kein Verantwortungsgefühl. Die Wirkung seiner Schilderungen auf andre, deutschlandfeindliche, Völker hat er erst recht nicht bedacht. Die ärgerlichen, lauten, abstoßenden Äußerlichkeiten, die hat Meyrink erkannt und übertrieben, die großen Leistungen derselben bürgerlichen Stände hat er nicht geahnt oder er hat sie absichtlich verschwiegen: ihre gewissenhafte Arbeit, ihre ausgezeichnete Vorbildung, ihre Kraft sich zu opfern, ihre Genügsamkeit. Sol-

daten und Offiziere als nichts als verkommene und blöde Trottel zu schildern, das bringt nur ein gehässiges Literatentum fertig, und diese Literaten und Hetzer waren dem von ihnen geschmähten Stand niemals sittlich überlegen, nicht einmal seinen minderen Vertretern. Die Wirkung der Meyrinkschen Schilderungen, oder präziser gesagt, seiner Zerrbilder, verbreiterte sich noch ins Tausendfache, weil sie im Simplizissimus erschienen, jener Zeitschrift, die vor dem Krieg zur Verschärfung der sozialen Gegensätze und zur Verleumdung unsrer bürgerlichen und militärischen Berufe, unsrer Ehe und unsrer Familie im Ausland und Inland mehr als eine andre beitrug. Der verächtliche, plumpe, schmutzige und ungebildete, in lächerlicher Kleidung reisende, brutale und heuchlerische Deutsche, der rohe und einfältige, seine Untergebenen mißhandelnde, stumpfsinnige und trunksüchtige Offizier — diese Typen, die nun die Romane, die Zeitungen, die Propaganda und die Regierungen unsrer Feinde höhnisch der ganzen Welt zeigen, die Deutschland zum Abscheu der ganzen Welt machten; unsre eignen Witzblätter und Zeitungen, voran Gustav Meyrink, haben sie geschaffen. Der Schaden, den damit unsre Literatur ihrem Vaterland zufügte, ist so leicht nicht zu büßen, um so weniger, als die links und ganz links stehenden Parteien jene Zerrbilder ihren Anhängern immer noch als wahre Spiegelungen vorführen und dadurch unsern sozialen Hader dauernd verschärfen. —

Wir übersehen nun weite Strecken des deutschen Romans. Von den Gewalten, die im neuen Reich und die um das neue Reich kämpfen, lodern manche in unsern neuen Erzählungen auf. Hier erwärmt uns das Feuer einer ernsten Selbstbesinnung, dort die helle Freude an den ewigen Schätzen der Heimat, die uns frischer und zukunftsfroher scheinen denn je und zugleich verklärt durch das ewige Sein und Werden unsres Wesens. Dort wieder brennt die Lust zur weiten Welt, man ergeht sich im Preis ihrer Wunder, und erkennt die Aufgaben, die in andern Erdteilen auf Deutschland warten. Dort scheint die heilige Flamme, die in unsrer klassischen Zeit über die Welt leuchtete, nicht so erdenrein wie im 18. Jahrhundert, aber gesättigt von den neuen und starken Bildungsgeistern und der körperlichen Freude unsrer Zeit. Der Reichtum an Kunstschätzen und Geistesschätzen, der sich über uns ergoß, die Verführungen des Geldes und des Genusses haben auch den Roman verwirrt oder befleckt, oder sie haben ein Virtuosen- und Artistenspiel aus ihm gemacht; ein Mißverstehen psychologischer Aufgaben und seelische Schwächen führten zu häßlichen Entblößungen. Die große Kunst der Komposition wuchs unter dem vielfältigen Druck der Zeit recht selten auf: Schilderungen, Analysen, Novellen, Episoden, Anekdoten blühten überall und flochten sich auch zu schönen

Kränzen. Die dunkle Verheißung der Zeit und ihre zermalmenden Mörser erschüttern auch den Roman, ebenso die schweren Kämpfe zwischen den Ständen und Berufen, der Kampf der Frau und der Konfessionen um Recht und Macht und die nationalen und rassenhaften Probleme. Die alten Gesetze wanken, der Schlaf der Welt bleibt gestört, die neuen Herren reden und schwärmen wohl vom Aufbau, aber es gelang ihnen bisher nur eine Zersetzung, die sich immer unaufhaltsamer verbreitet. Doch dieser ganze Widerstreit, so sehr uns seine Einzelheiten erschrecken und verdüstern, ist das Leben. Nicht der Kampf selbst, sondern die Gewalten, die in diesem Kampf um den Sieg streiten, geben den Ausschlag: noch ist die Entscheidung nicht gefallen, wir können noch Einfluß auf sie gewinnen.

Josef Ponten in seinem rheinischen schönen und nicht immer klaren Roman: Der babylonische Turm, stellt es symbolisch so dar, als habe das junge Reich, in der Verblendung seiner ersten Kraft und in der frevelhaften Zuversicht der Jugend, hoch über sich hinaus gebaut, zuerst mit gewaltigem Können und mit unerhörtem Erfolg, doch ohne Sinn für Maß und Gesetz und die ewigen Grenzen, und deshalb am Ende mit Verwirrung geschlagen, vom Unglück verfolgt, über die Welt zerstreut, die Rückkehr zur alten bescheidnen Innerlichkeit und zum reinen Geist sei die einzige Rettung.

Uns hat sich die Entwicklung anders gezeigt. Im Drama ist allerdings die Verworrenheit und das Unvermögen stärker denn je. In der Lyrik haben uns die großen Meister manchen Weg in die Zukunft gewiesen: das Deutschtum im echten Sinn, die Essenz aller unsrer Vergangenheiten, soll die Gegenwart befruchten, den Bund von Macht und Geist vollenden, und die Massen zu sich emporheben. Im Roman hat kein Dichter von beherrschender Geltung das Losungswort für uns verkündet, aber, ohne voneinander zu wissen, von vielen Seiten her, strebten die Dichter der gleichen und wohl auch rechten Erkenntnis zu. Sie gestalteten ein Deutschtum aus unsrer alten Kunst, aus Heimat und Vergangenheit und Selbstbesinnung, das Leben war stärker als die Sympathie mit dem Tode, die Klarheit stärker als alle Verfinsterung und Wirrnis. Kurz vor dem Krieg schien es, als stärkten sich auch sonst unsre guten und tiefen Kräfte und als sei ihre Vereinigung nicht mehr unmöglich. Die Malerei war freilich noch nicht so weit, sie ließ sich noch immer von neuen Götzen zu weit verführen, die Musik fand erst im Krieg eine neue und tiefe Deutschheit. Aber in Baukunst und Kunstgewerbe wurde der Wille zur Sachlichkeit ausschlaggebend, schüttelte alle überflüssigen Zierate ab, für die neuen Riesenbauten und Zweckbauten bildete sich aus ihrer Bestimmung der rechte

Stil, das ganze Stadtbild strebte zu neuer Einheit, die große Sehnsucht war wieder die Kathedrale. Man soll die Zeit vor 1914 nicht zu heftig schmähen, besonders unsre Zeit sollte die Aufmerksamkeit von ihren viel tieferen Schäden nicht durch Beschimpfung der Vergangenheit ablenken. Sie hätte sehr vielen Grund an sich selbst zu bessern, grade sie ist ganz gewiß nicht zum Gericht über die Sünden anderer berufen. Wir glauben, die Zeit kurz vor 1914 hatte die schwerste innere Krise überwunden und war der rechten Lösung näher als wir heute. Über ihre Verwirrungen und ihre Zerrissenheiten waren ihr die Augen aufgegangen, angesichts der nahenden Majestät des Krieges. Wären in ihr nicht die schlechten Mächte am Weichen gewesen, die guten am Vordringen: wie hätte im August 1914 das Herz des ganzen Deutschland in einem Takt schlagen können, bereit zu Entbehrungen, Anstrengungen und Opfern, verklärt von Todesfreude, wie noch kein Volk war?

6

Im Anfang des Krieges, 1914, verstummte alle große Dichtung. Die Spannung, die das ganze Reich in ihrem Bann hielt, war zu ungeheuer, als daß irgendeine Kunst sie hätte lösen können. Wie in Zeiten elementaren und primitiven Lebens entlud sie sich in kurzen, jähen und raschen Aussprüchen, in wilden und höhnischen Zurufen, Verwünschungen und Versen. „Jeder Schuß ein Ruß, jeder Stoß ein Franzoß, jeder Tritt ein Britt" — das und Ähnliches war die Dichtung, die sich jedem auf die Lippen drängte, die überall die Soldaten an die Türen ihrer Kasernen, an die Wände ihrer Eisenbahnwagen schrieben, die uns die Erleichterung schuf, deren wir bedurften. Die namhaften Dichter Deutschlands fühlten sich freilich zu Versen gedrängt, manche darunter waren von tiefer Schlichtheit. Daneben geriet die hergebrachte Kriegsdichtung ins Massenhafte und Unübersehbare, ins Millionenfache. Das alles wurde gelesen und wieder vergessen; das meiste davon versank wohl für immer. Volkslied und Soldatenlied blieben, ihre primitive Kunst behielt den Sieg und war der Zeit angemessener: wie immer wurden alte Lieder der Dichter umgesungen und verschiedene Melodien und Texte strömten durcheinander. Schulmeisterliche Eiferer, die das Volkslied nicht kannten, entrüsteten sich damals, daß aus Uhlands: Ich hatt einen Kameraden, aus: Gloria, Viktoria . . ., aus den: Vöglein im Walde und aus: in der Heimat, da gibts ein Wiedersehen e i n Lied und d a s Lied des Krieges wurde. Aber, wie unvermittelt sich auch in diesem Gebilde die Texte und Klänge aneinanderreihen, läßt sich treffender zum Ausdruck bringen, was damals jeder empfand: Kameradschaft, Siegeshoffnung, Sehnsucht nach der Heimat und dem alten Glück?

Man darf nicht an 1813 erinnern und beklagen, daß in unserm Kriege kein Ernst Moritz Arndt, kein Theodor Körner und kein Max von Schenkendorff sangen. Aus den Sammlungen von Kriegsgedichten, die 1914 und 1915 erschienen, läßt sich leicht eine, jenen berühmten Dichtern ebenbürtige, Auswahl gewinnen, vielleicht noch tiefer im Ton, und noch herzlicher erschüttert. Nur die Wirkung war damals eine andre und heute empfinden auch wir jene Gedichte anders, als die Zeitgenossen sie empfanden. Zur Zeit der Befreiungskriege war die vaterländische Begeisterung doch nur das Eigentum einer verhältnismäßig kleinen Schicht, die andern mußten entflammt und wachgerüttelt werden; wieviel von Bürgertum und Adel standen damals träg zur Seite! Das war 1914 nicht nötig; bei uns brauchte, um mit dem alten Blücher zu reden, der Schnabul dem Sabul nicht mehr zu helfen. Heute aber verklärt die vaterländischen Gesänge von 1813 die leidenschaftliche Liebe eines Jahrhunderts, so lang sind sie in vaterlandstolzen Herzen heiß und hell erklungen, das hob sie höher und höher. — Vielleicht kehren von unsern schönsten Liedern und Weisen später einmal manche zurück, und begeistern dann die Jugend, wie uns die Sänger der Freiheitskriege immer noch begeistern. Wir können uns z. B. vorstellen, daß von den Gedichten des Michael Schwertlos, dem Werk Albrecht Schaeffers, einige der Jugend der Zukunft die edelste Vorstellung einprägen von dem Geist der Kämpfer und Helden unsres Krieges. Bisher blieb Walther Flex der erfolgreichste der bürgerlichen Poeten, auch er verklärt durch einen frühen edlen Tod für sein Vaterland. Er sang in dem würdigen und reinen Ton, rührend und erhebend, der in den Mengen der Hörer ebenso wiederklingt. — Der Haßgesang von Ernst Lissauer wurde nicht lange gesungen, der Ruhm dieses Poeten, den ihm vor allem sein Zyklus: 1813 eintrug, ist am Verbleichen. Seine formale Kunst, seine gewissenhafte Schulung in allen Ehren; Conrad Ferdinand Meyers Gedichte waren nicht umsonst für ihn gedichtet. Ebenso nimmt die echte Begeisterung für das strenge und harte Heldentum von 1813 für ihn ein. Aber seine Antithesen, Spannungen und Steigerungen sind doch gemacht, sie lassen kühl. — Viel kräftiger, allerdings viel weniger durcharbeitet, breit, unmittelbar, packend, sind die Gesänge von Josef Winckler. Er steht im Bann Richard Dehmels, und er holt auch, frisch und unbekümmert, die Worte eines Berufes und seine technischen Ausdrücke so wie sie sind in seine Dichtung herüber: sie wiegen sich in ihren freien Rhythmen und Versen wie auf den stolzen und weiten Fluten des Meeres, dessen neue kriegerische Herrlichkeiten und Schicksale sie künden. — Über Winckler hinaus weisen Dichter wie Franz Nitsche, Jakob Kneip und Gerrit Engelke. Nitsche und Kneip streben in die kind-

liche und reine Welt, die nach dem Kriege kommen soll, die echte rheinische Frömmigkeit und das rheinische Bauerntum hat niemand so kräftig besungen wie Kneip; seine Gedichte verheißen der alten deutschen Legende und dem alten innigen deutschen Glauben eine neue Auferstehung. Engelke, der Jüngste von ihnen, fiel dicht vor dem Waffenstillstand, in den allerletzten Tagen des Krieges. Ein heilig glühend Herz wie das seine ist in unsrer Lyrik seit langer Zeit nicht erschienen. Das ganze Leben der Gegenwart, die Mächte, die unsre Schiffe und Bahnen lenken, die unsre Flugzeuge schufen und führen, die uns in die Weltstädte warfen und uns doch wieder in die letzten Weiten treiben und in die unberührteste Natur — in diesem allen ahnte er den einen großen Weltgeist und das ruhelose und beseligte Ich zugleich. Er suchte ihr gärendes Durcheinander zu bannen, zu greifen, zu gestalten, und in einen großen Raum zu schleudern, in unsre Zukunft. Vieles bei ihm steht noch kindlich da und unvollendet, oder unverbunden nebeneinander oder es bleibt roh und nicht ausgearbeitet. Seine Meister waren Beethoven, Hodler, Walt Whitman; vor allem aber, seine Verse zeigen stürmischer und schöpferischer als die aller andern noch einmal, welcher Führer Dehmel den Jungen war. Bei den Früheren sind wir noch mißtrauisch und zweifelnd; bei Engelke wissen wir, daß die Sprache von Proletariat und Großstadt, von Verkehr und Technik einmal die Sprache deutscher Dichtung werden kann. Die lodernde Sehnsucht, die Lebensgier, der wilde Drang ins All, ihre zarte Kindheit und ihr dumpfes Todesahnen reißen diese Gedichte ins Jenseits.

Eurydike

Orpheus! Orpheus! zerstrahle die Schatten,
Brich leuchtend zu mir!
Orpheus! mein Herz will ermatten —
Mein Herz schreit nach dir!
Orpheus!

Geliebter! Strahlender! die Nacht, die Nacht
Droht; finsteres Wehe!
Geliebter, ich sinke! ich sinke in Nacht,
Ich kann dich nicht sehen —
Orpheus?

Geliebter — hörst du mich rufen?
Die Nacht wühlt mich zu —
O, ich kann nicht — mehr rufen —
Orpheus, wo — bist — du?
Wo — bist — —?

Zu viele Menschen, zu viele Straßen

. . . Denke so — daß du mit vielen Leuten
Durch die Straßen gehst —
Vor diesem Laden du stehst —
Unter vielen fremden Leuten —

Daß du im Alltagseinerlei,
Im Menschenrudel
Durch die Straßenstrudel
Dahin getrieben — —
Immer an mir vorbei — —

. . . denke so — daß zu viele Menschen
Durch die Straßen gehn —
Daß die Straßen alle auseinanderzweigen —
Daß
Wir uns nie im Abendschweigen
In Einer Gasse wiedersehn.

Allheimat

Könnt ich mich lösen vom starren Gebein,
Von erdegeborener Schwere!
Könnt' ich in Lüften eine Wolke sein, —
Ein Funkeln im Sternenheere —

Könnt' ich zerbrechen den drückenden Zaum,
In Licht und in Brausen verfließen:
In rollende Wogen, in stürzenden Schaum
Die durstende Seele ergießen —

O könnt' ich in rauschendem, rasendem Spiel,
Im Sturm sein ein seliger Reiter:
Ich weiß nicht wohin — ohne Maß, ohne Ziel —
Immer weiter, immer weiter — —

Sonst mußte in einem Krieg, der Massen und Millionen in Bewegung setzte, wie noch keiner, vor allem eine Dichtung wirken, die eben die Gabe hatte, die Massen zu packen, sie mußte aus der Masse selbst aufsteigen, als Schöpfung von Dichtern, die zur Masse gehörten. So ist es denn auch geschehen. Den Arbeiterdichtern, wie man sie nannte, waren die größten Erfolge beschieden, viel weniger, weil ihre Verse kindlich und primitiv und neu schienen, sondern viel mehr, weil in ihnen überall die Anklänge zu hören waren an das Volkslied, oder an die Dichter, die uns die Schule bekannt gemacht hat, oder weil sie Dichtern ein volkstümliches Gepräge gaben, die sie in irgendeiner verbreiteten

lyrischen Auswahl, etwa in der Ernte von Will Vesper, gefunden haben möchten. Die Dichtungen von Petzold, Barthel, Lersch, Bröger gehören in diese Reihe. Barthel ist unter ihnen der unselbständigste, Lersch hat die rheinische Frische und den rheinischen Rhythmus, seinen Gedichten merkt man wohl an, daß sie Gedichte eines Kesselschmiedes sind, Bröger ist der ernsteste Sucher und Kämpfer und bahnt sich nun mühselig neue Wege.

Etwa 1916 wagten die Feinde des Krieges unter den Dichtern sich vor. Durch rasche Erfolge kühn gemacht, gingen sie zum heftigsten Angriff über. Das Volk war durch Hungern, Frieren, durch Ausbeutung, durch falsche Anordnungen der Behörden, durch namenlose Leiden und Entbehrungen, deren Sinn es nicht einsehen konnte, mürbe und gereizt, es lauschte, gläubig und leicht verführbar, allzugern denen, die es bemitleideten, trösteten, die ihm rasche Erlösung verhießen. Weil die Nerven der Dichter zerrüttet waren, sogen alle zerrütteten Menschen ihre Anklagen wild und gierig ein, je krasser sie waren, je erschütternder und wahrer schienen sie. Die Zeitschrift Aktion war eine Trägerin dieser Bewegung, von Franz Pfemfert, einem verstiegenen, leidenschaftlichen, verworrenen Idealisten geleitet, der um seiner Ideale willen alles einsetzte. Der Expressionismus, in seiner wilden ekstatischen Geberdung war die gegebene Form dieser Poesie. Im Drama und Roman wurden Dichter wie Fritz von Unruh, Walter Hasenclever, Heinrich Mann, Kasimir Edschmid, Leonhard Frank die Vorkämpfer, wir kennen sie alle, nur den letzten noch nicht. Seine agitatorische und rhetorische Aufreizung war die stärkste und wirksamste; sein Buch: Der Mensch ist gut, bleibt ein schreckliches Erzeugnis einer verzerrten und verhängnisvollen Begabung. Über Krieg und Revolution hinaus in den Untergang aller und in die neue Welt führt Arnold Ulitz in seinem: Ararat. Frühere seiner Novellen gaben erschütternde, seltsam verstörte Schilderungen aus dem Kriege. Dies letzte Buch weilt in dem unendlichen Reich der ungeheuersten Zerstörung, in Rußland. Die Anklage gegen die Kultur, die einen Krieg wie den letzten, mit seinem beispiellosen und fürchterlichen Morden herbeiführte, ist so mächtig und drohend selten erhoben worden, die Sehnsucht nach dem Anfang des Anfangs, nach einem neuen reinen Morgen und der Hymnus auf die ewige unendliche Natur erklangen auch selten so tief und so bezwingend. Nur die Ausmalung des letzten grauenhaften Mordens und der Anfang der neuen Welt sind erträumt und erdacht, nicht erlebt.

Das Gegenbild solcher Vernichtungen waren die Bücher, in denen die Kämpfer des Krieges ihre Taten schilderten. Einfache Feldpostbriefe und soldatische Berichte, anschaulich, erregt und frisch in der Darstellung, im Anfang des

Krieges oft gesammelt, gaben vielleicht die Anregung. Nun erzählten Flieger von ihren Abenteuern und Kämpfen, entronnene Gefangene von ihrer phantastischen Flucht, die Führer der Unterseeboote und der Luftschiffe von ihren Todesfahrten, die Kriegsberichterstatter von ihren Eindrücken. Die Führer der Emden, der Ayesha, der Möwe, des Wolf, des Seeadler berichteten von ihren Kreuzerfahrten, Listen und aufregenden Unternehmungen, die Leiter kühner und kühnster Expeditionen von ihren Strapazen, Verkleidungen, Entbehrungen und Erfolgen, junge Offiziere, die sich durch besondere Taten hervorgetan, von ihrem Heldentum, die Kolonialkämpfer von ihrer unvergleichlichen, ruhmgekrönten, ausharrenden Gegenwehr gegen erdrückende Übermacht. Ihnen schlossen sich an die Erinnerungen unsrer großen Heerführer.

Die Masse dieser Bücher ist noch ungesichtet. Sie sind natürlich von verschiedenem Werte, manche nicht ganz echt, andere von eilfertigen Zeitungschreibern geschminkt und aufgeputzt, manche, darunter die berühmtesten, noch den Ereignissen zu nah und darum zu breit und zu bitter.

Als ganzes aber bleiben diese Bücher ein wundervolles Zeugnis deutscher kriegerischer Leistungen, einer Kraft und Zähigkeit, wie sie die Welt noch nicht sah. Sie zeigen die weltweite Geltung, das einzige, aus Furcht und Bewunderung gemischte Ansehn, das der deutsche Soldat dem deutschen Namen in der Welt erkämpft. Heute verschweigt oder unterdrückt man diese Bücher gern, aus Verzweiflung über den trostlosen Ausgang des Krieges oder aus dem Mut des schlechten Gewissens. Kunst, durchbildete Kunst, sind diese Werke noch nicht, aber die Jugend bedarf auch nicht immer der Kunst, sie bedarf der Werke, aus denen einmal Kunst werden kann, in denen die Kunst schlummert und in denen die Tat und die Kraft wachen, in denen sie sich selbst und ihre heldenhafte und stürmische Sehnsucht wiederfindet. In allen unsern neuen Kriegsbüchern lebt jener deutsche Geist, der in der Gefahr über sich selbst wächst, dem das Leben kein Leben scheint ohne Heldentum, dessen erfinderische List, Kraft, Zähigkeit und Tat auch die größten Übermächte überwinden, dessen Wille zum Sieg endlich doch ans Ziel kommt, und der lebt und sich treu blieb, seitdem die Geschichte den Deutschen kennt. Noch niemals hat sich dieser Geist so vielfältig und so jugendstark offenbart wie in diesem Krieg. Nicht einmal wir selbst können ihn töten. Die Kriegsbücher werden aufleben, sobald wir unser echtes und gutes Selbst wiederfanden, sobald wir jene unseligen Mächte abgeschüttelt, die nun an unserm Marke zehren. Dann braucht unsre Jugend ihren Tatendrang und ihren Abenteurerdurst nicht länger an erdichteten, schwülen und fremdländischen Büchern zu löschen.

Rückblick

Wir sind nun am Ende unsres Weges durch den Irrgarten der neuen deutschen Dichtung.

Nicht oft hat sich in ein Menschenalter deutschen Schrifttums so viel Entblößung und Verzerrung, soviel Widriges und Entartetes zusammengedrängt. Mangel an Gefühl für Verantwortung, an Erziehung und Durchbildung, an künstlerischer Potenz, an Scham, Verwirrung der Künste und Versündigung an ihnen, Selbstbeschmutzung und Erniedrigung, Umstürzlereien und Zersetzungen, ein Kultus des Kranken und des Krankhaften, Überzüchtung und Überreiztheit, Jagd nach Sensationen, ungezügelte Genußsucht, Übertreibung geschlechtlicher Werte, feminine Schwäche, Hysterie und Ressentiment, Aufgeben des Ich, Unstete und Heimatlosigkeit, ratloses und zielloses Umhertreiben, eilfertiges, flaches, unwissendes Gerede, unflätige Angriffe und pöbelhaftes Auftreten, Selbstbetäubung, Verzweiflung und Zusammenbruch, Überwuchern des Geschäftlichen, Amerikanismus, Übermaß von Betriebsamkeit: allzuoft haben wir solche harten Urteile aussprechen müssen. An dem Unglück, das Deutschland getroffen hat, trägt die deutsche Dichtung für immer einen schweren Teil der Schuld.

Unsre neue Dichtung selbst hat sich dem Untergang oft nah gefühlt, seit das Problem des Verfalls sie in ihren Bann zog. Ihre unerhörte Betriebsamkeit schien dann wie das letzte gewaltsame Aufzucken vor dem Ende, ihre vielen Erfolge verflackerten gar zu rasch, sie überdauerten selten ein oder zwei Winter. Wer alle Dämonen entfesselt, der muß schon der stärkste Zauberer sein, sonst werfen ihn die Stürme bald zu Boden.

Diese Vorahnung des Endes macht erklärlich, daß ein Buch, weil es sich: Der Untergang des Abendlandes nannte, im niedergeworfenen Deutschland leidenschaftlich begehrt und umstritten wurde. Man hat den Sinn und den Namen des Werkes von Oswald Spengler oft mißverstanden, der Verfasser meinte wohl nur, und das mit Recht, daß eine Welt, die lange über uns geherrscht, die Welt der abendländischen Kultur, in äußerer Zivilisation erstarrt und reif für das Ende sei. Es gibt ja unter unsern linksstehenden Politikern und den ihnen verwandten Geistern manche, die unser Deutschland mit den Segnungen gerade dieser abendländischen Politik und Zivilisation und der soge-

nannten Demokratie beglücken möchten und die diese Todeskur als Fortschritt anpreisen. Andre wissen, daß Deutschland eben Deutschland ist und bleibt und nicht das Abendland und daß in der neuen Welt, die sich nun ankündet, das echt deutsche Streben, der faustische Geist, wie es Spengler nennt, als verjüngende und aufrichtende Macht walten wird.

Und wieder — hätten wir den Tod, sein Grauen und seine unsägliche Verlockung nicht zu oft und zu tief gefühlt, so würde sich dann der neue Drang zum Leben so maßlos und ungebändigt äußern? Wäre dann die Sehnsucht nach der leichten und goldnen Heiterkeit, die manche Kunst des 18. Jahrhunderts verklärt, so unwiderstehlich?

Vor der Zukunft wird von unsrer Dichtung nur Weniges Bestand haben. Von ihren Dramen kaum eins, ihre erlesenen und ewigen Gedichte finden in einem Band Platz. Dieser wäre allerdings von einem berückenden Reichtum, von schwerer und strenger Schönheit und von einem kaum je wiederkehrenden Zusammenklang alter und neuer Töne. In äußerem Sinn umfänglicher wäre der Ertrag aus den erzählenden Dichtungen. Doch man brauchte auch nur eine schmale Reihe von Bänden aufzustellen, um ihn zu zeigen. Wohl scheint das kurze Leben, das unsre Dichtungen nun führen, als Ersatz heftig und heiß genug, es bedeckt auch breitere Flächen als früher. Verbreitungszahlen von einer Viertelmillion, in wenigen Jahren erreicht, sind keine Seltenheiten mehr, manche Bücher nähern sich der halben Million. Doch niemals wurde die Dichtung so oft in leeren Stunden als rascher Zeitvertreib gelesen, auf Reisen, in Sommerfrischen, weil es die Mode verlangte, sie war rascher vergessen als genossen, ihre Wirkung bald verdunstet. Niemals auch überwucherte, zerriß und zerredete die Kritik die Dichtung bis zu diesem Grade, dadurch fälschte sie den unmittelbaren Eindruck; die Zeit zu reifen, Ruhe und Schweigsamkeit sind weit von uns entwichen. Schließlich: wenn die Verbreitungszahlen der Bücher in früheren Jahrzehnten geringer waren, die Bevölkerungszahlen waren es auch — recht oft vermissen wir eine Geschichte der Verbreitung der deutschen Dichtung, etwa im 19. Jahrhundert!

Soll man nun die Dichtung eines Menschenalters nur nach den Schätzen beurteilen, die sie kommenden Geschlechtern hinterläßt? Übertönt nicht auch ihre, überall wieder gewaltsam, verzweifelnd, leidenschaftlich durchbrechende Sehnsucht manche ihrer Sünden und Schwächen? Die Dichtung des letzten Menschenalters ist wieder eine religiöse geworden. Zuerst, im Zeitalter des Naturalismus, führte das Gefühl von der Überalterung und Erstarrung der alten religiösen Werte, ihre heuchlerische Interpretation durch die Besitzenden und die ungeheuren Entdeckungen und Verheißungen von Wirtschaft und Wis-

senschaft zur höhnischen und frechen Bekämpfung alles Überirdischen und Heiligen. In dieser seelischen Verfassung leben noch immer die vom Sozialismus beherrschten Massen und ihre Führer. Die tiefer Empfindenden erschraken bald über die entgötterte Welt: seit Friedrich Nietzsche gibt es in unsrer Zeit keinen großen und ernsten Poeten, der nicht in seiner Art Gottsucher wäre. Auch die sind es, die es von sich leugnen. Dies Suchen gibt der neuen Dichtung ihre Macht über unsre Herzen.

Im 18. Jahrhundert scheinen bisweilen deutsche Philosophie und deutsche Dichtung in Eins zu verfließen und ohne Erkenntnis der Philosophie gibt es keine Erkenntnis der Dichtung. In seinem interessanten Buche: Die deutsche Dichtung seit Goethes Tod weist Oskar Walzel auf Übereinstimmungen, Parallelen, Ähnlichkeiten zwischen unsrer neuen Dichtung und gegenwärtigen philosophischen Strömungen. Das gibt manchen Anlaß zu ernsthaftem Nachdenken, auch sonst sei Walzels Schrift zur Ergänzung unsrer Studien lebhaft empfohlen. Aber in die Mitte unsrer Dichtung führen solche Hinweise nicht, dorthin führt nur die unablässige, verzehrende Sehnsucht nach Erlösung.

Diese hat nun auch die Naturwissenschaften erfaßt und wieder gottesfürchtig gemacht, die gleiche Naturwissenschaft, die vor nicht allzulanger Zeit den Abfall von Gott predigte. Wer weiß, ob die frevle Gier nach dem Geld und das widrige Spiel mit dem Gelde, die nach dem verlorenen Kriege sich noch würdeloser austoben als vorher, nicht auch ein Zeichen sind, daß der Kult des Mammon zum Ende verurteilt wurde. Seine Diener werden die mitternächtigen Schläge der Uhr ebensowenig aufhalten, wie der Faust des alten Volksbuchs sie aufhielt, als die Stunde gekommen war, in der sich der Teufel auf die ihm verfallene Seele stürzte.

Das Drama hat uns besonders enttäuscht. Auf seinen weiten Fluren begegneten und begegnen zu viele neue Dichter, zu viele neue Probleme drängen sich in unsern Gesichtskreis. Das sind Zeichen zu vieler Abhängigkeiten und zu vieler Zusammenbrüche. Gerade das Drama hat, immer willenloser, seine Herrschaft an das Theater, an die Kritik, an die Sensation abgegeben, an alle Mächte, die es beherrschen sollte. Verheißungsvolle Begabungen versagten oder wurden uns zu früh entrissen, im wilden Wechsel der Darbietungen schwang sich niemand zum Führer auf. Daß auf dem Gebiet der Lyrik unsre stärksten Persönlichkeiten erschienen, ist ein sonderbares Vorrecht wieder unsrer Zeit. Ebensosehr hat uns überrascht, daß der Roman die deutsche Selbstbesinnung und ihre vielen künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten auf weiten Gebieten wie von selbst fand, eben weil er von der alten lebendigen deutschen Dichtung und von Deutschland selbst ausging. In der Lyrik gewannen Rhyth-

mus, Wort und Vision eine neue Geltung, und die Lyrik breitete sich in erstaunliche Weiten, sehr viele falsche Propheten und greisenhafte und ohnmächtige Jünglinge sprachen und sprechen allerdings dazwischen. Auch der Roman ist durch vieles falsche und überhitzte Raffinement, durch leichtfertige Verhetzungen und Zersetzungen geschritten, die Mannigfaltigkeit seiner großen und deutschen Leistungen hat aber kaum eine deutsche Vergangenheit erreicht.

Die Bedeutung der Tradition für unsre Dichtung ist im letzten Menschenalter mit besonderer Leidenschaft umkämpft worden, die einen haben sie ganz geleugnet, oder für den Fluch für die Lebendigen erklärt, die andern haben ihren Wert übertrieben. Sofern der Kampf einem blutleeren Epigonentum galt, das die tieferen Aufgaben der Kunst verkannte, war er im Recht. Aber die Kämpfer sahen an früheren deutschen Leistungen gern vorbei, die im Grund das gleiche wollten, wie sie auch, und von denen sie sehr viel hätten lernen können. An Stelle der deutschen eiferten sie dann fremden Meistern nach und räumten ihnen Vollmachten ein, die sie deutschen nie zugestanden hätten, man denke nur an die Wirkung von Ibsen und Strindberg. Die Belebung und Umdichtung von ganzen Dramen vergangner Jahrhunderte war meist eine sensationelle und nicht lebensfähige Kreuzung allzu moderner und allzu entfernter Kunst. Bei der Übertragung spätromantischer Gedichte wiederum hat Stefan George sein Selbst entdeckt und die deutsche Lyrik bereichert.

Der Kult der Tradition ging auch wunderliche Wege. Sprunghaft, willkürlich, wechselnd und unberechenbar war er im Drama. In der Lyrik, bei Stefan George und den Seinen stifteten Überfolgerichtigkeit und Intoleranz nicht gerade Segen, das Epigonentum, das sie, auch in den Blättern für die Kunst, großzogen, wurde nicht viel seelenvoller als das alte. Gegenüber der lyrischen Wildnis, die in Deutschland noch immer wuchert, blieb auch dieser Herrscher ohnmächtig. Der Roman, der das Starke und Lebendige in der früheren Kunst erkannte und ernsthaft weiterbildete, hat durch die Tradition seine Originalität nicht gefesselt, sondern befreit. Aber der Roman blickte nur auf die Meister unmittelbar vor ihm, über die Mitte des 19. Jahrhunderts hinaus und ins 18. Jahrhundert hinein sah er viel zu selten. Besonders die Macht Goethes wird in unsern Erzählungen kaum sichtbar, von den Aufgaben, die er unsrer ganzen Bildung und Erziehung stellt, wissen sie eigentlich nichts, ihr neuer Humanismus orientiert sich grade an ihm nicht. Wie wenig bedeutete auch der ganze Goethe für Dehmel, Nietzsche, George! Unsre Geisteswissenschaft und unsre Pädagogen wissen hier besser, was uns not tut.

Die Einflüsse von fremden Meistern und Ländern haben sich, wenn man sie mit der Vergangenheit vergleicht, weit verschoben. Wie stark war die Ein-

wirkung Englands im 18. Jahrhundert und noch zur Zeit von Dickens, Bulwer und Scott, wie schwach ist sie heute! Frankreich behielt auf dem Gebiet der Lyrik seine Vorherrschaft, und ein großer Erzähler, Flaubert, wuchs in seiner vorbildlichen Bedeutung. Unsre Malerei und unsre Plastik stehen aber heute in viel stärkerer Abhängigkeit von Frankreich als unsre Dichtung, unser Kunstgewerbe und unsre Architektur suchen ja auch ihre eignen Wege. Das ganze Skandinavien, Norwegen, Dänemark und Schweden, nun sogar noch das alte Island, außerdem Rußland, der Norden und der Osten also, erlangten für unser Schrifttum eine immer steigende Geltung. Für unsre deutschen Aufgaben kann das ein großer Gewinn sein. Was Volk und Masse, was elementare Kraft und religiöse Sehnsucht und was religiöser Instinkt bedeuten, darüber geben Rußland und die russische Dichtung uns ganz unerwartete, mächtige Aufschlüsse. Die nordische Dichtung, Strindberg nicht ausgenommen, ist fester und vielfältiger im Germanischen verwurzelt als die deutsche. Damit führt sie zu den Anfängen und den Grundbedingungen auch unsres Selbst.

Wir haben im letzten Menschenalter gewiß zu viel Fremdländerei erlebt, kurzsichtige und unwissende Überschätzung und würdelose Verherrlichung fremder Dichtungen, besonders im Drama. Die Großstädte und die dem Judentum nahestehende Presse und Kritik gingen voran. In Posse, Schwank, Operette und verwandten niederen Gattungen, die auf die Lüsternheit des leider immer zahlreicheren Genußpöbels spekulieren, sind die Abhängigkeiten und die Nachbildung von französischen üblen Vorbildern ein Krebsschaden und eine schwere Gefährdung unsrer Sittlichkeit. Sonst scheint uns, wenn wir das Ganze überblicken, der Überkultus des Fremden als ein Auswuchs, den wir von unsrer Dichtung doch leicht abtrennen können. Ja, wir haben manchen Segen der fremden Dichtung erkannt. An ihr haben Einige das deutsche Selbst gefunden und gefestigt; der Weg, den Stefan George ging, kann für manchen vorbildlich sein. Was Goethe wollte, hat ferner unsre Zeit, nicht nur auf dem Gebiet des Dramas, oft verwirklicht: Deutschland hat erst die europäische Dichtung zur europäischen Geltung gebracht. Was wären denn die russischen und skandinavischen und was wären die romanischen Poeten, hätte Deutschland sie nicht übersetzt, besprochen, belebt, aufgeführt? Was tat denn Frankreich für Tolstoj und Dostojewski? Was für Ibsen und Strindberg und für Jacobsen und für Selma Lagerlöf? Englands Stimme fällt überhaupt nicht mehr ins Gewicht. Dabei sind Englisch und Französisch noch immer Weltsprachen, der Geltungsbereich der deutschen Sprache wird unablässig bekämpft und ist nach dem Kriege tragischer denn je eingeschränkt. Um so großartiger bleibt unsre Leistung. Wir waren und wir sind nicht nur die Verwalter der

deutschen Dichtung, wir entscheiden über Wert und Unwert der Weltliteratur. Die Weltsprache der Dichtung und des Geistes ist noch immer Deutsch; sorgen wir, daß sie es bleibe!

Unsre Dichtung ist nicht ganz so chaotisch und undurchdringlich, wie sie aussieht. Anarchie und Verwirrung scheinen freilich, seit der Expressionismus um sich griff, ärger denn je. Doch muß man sich durch die Hymnen und Orakelsprüche der Jüngsten, z. B. durch die Kasimir Edschmids, nicht betören lassen. Sie sind noch leichtfertiger und unwissender als es seinerzeit die Verkündungen des Naturalismus waren. Wenn heute an Stelle von Objektivität, Sachlichkeit, Analyse, Zergliederung nur noch Ekstase, innere Schau, mystische Erregtheit, Vision, gepriesen werden, so sollen unsre Neusten ihre Ideale lieber verwirklichen, als in großen und leeren Verheißungen über sie reden. Wüßten sie, was diese Gaben wirklich sind, sie wüßten auch, daß jeder Große, ob Romantiker, ob Klassiker, ob Impressionist oder Expressionist ohne sie nie Dichter geworden wäre, daß man aber früher Enthusiasmus, Inspiration, Verzückung nicht verpuffte, sondern daß man in bittrer Askese und schwerer Selbstzucht und Selbstüberwindung sie zu läutern und zu vertiefen gesucht hat. Die Worte, die heißen Gluten und tiefen Leiden entsprangen, klingen oft einfach und bescheiden.

In Wesen und Entwicklung ist die Poesie der Gegenwart oft eine Wiederkehr der Romantik. Sehnsucht nach Erlösung und Unstete, das Schweifen in allen Reichen, die Freude am Seltsamen und Wunderbaren, das Nebeneinander von Unform und Überform, auch die Vorliebe und die Befähigung für Skizze und Fragment und Improvisation, die Freude an Natur und Heimat und am deutschen Lied, das musikalische Verströmen, die Neigung zum Kindlichen und Primitiven, der ganze Subjektivismus, das sind alles Merkmale der Romantik. Wir haben sie oft im einzelnen verzeichnet. Die unmittelbaren Einwirkungen der Romantik auf unsere Dichtung waren auch zahlreich und vielfältig, sogar an Stellen, wo man sie eigentlich nicht vermutet, z. B. bei Friedrich Nietzsche und Stefan George. Manche Persönlichkeiten unsrer Zeit scheinen wiedergeborene Romantiker, denken wir nur noch einmal an Arno Holz und seine Don Quichotterien und an einen ewigen Gottsucher und Wanderer wie Peter Hille, dem nun wieder Jakob Kneip nicht unverwandt scheint. Vor uns taucht dann noch die dunkle, ruhelose Gestalt von August Strindberg auf. Doch unsre neue Dichtung hat nur selten eine Romantik, die längst in alle Winde zerflattert und in tausendfältigen Verwandlungen in neue Gestalten eingegangen war, nochmals gespensterhaft belebt, um die Gegenwart wiederum zu verwirren, sie hat uns auch das Deutsche

und das Unvergängliche der Romantik wiederum erobert. Die neue Romantik steht ferner in einer neuen Welt. Die harte Schule des Realismus und ihre Strenge war nicht umsonst seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, nicht nur in Wirtschaft und in der Politik, auch in Wissenschaft und Kunst, die große Bildnerin der Völker. Vornehmlich unter ihrem Einflusse erfaßte man die wirklichen, die bewußten und die unterbewußten Vorgänge in der Seele tiefer und wahrhafter. Die fruchtbringende Verbindung von echter Romantik und echtem Realismus scheint eine der wesentlichsten Aufgaben für die Dichtung unsrer Zukunft.

Zur Zeit der alten Romantik empfand man die klassische Dichtung in ihrer strengen Geschlossenheit als Druck und Beengung, man wollte um jeden Preis die goldnen Reifen dieser Dichtung sprengen und wieder in das All und die Unendlichkeit. Die neue Romantik erscheint eher als eine Flucht aus dem viel zu groß und unentwirrbar gewordenen Universum in jene Reiche, die unendliche Ruhe und zugleich unendliche Verheißung sind, in Heimat und Kindheit. Das berühmte Wort des Novalis „Wohin gehen wir? Immer nach Hause" klingt wie eine wunderbare Vorahnung grade unsrer Sehnsucht. Dagegen müssen wir nun kämpfen, daß die Gewalten der Unstete nicht doch unsre Dichtung in den Untergang reißen. In wieviel Zeiten und Zonen hat uns die Dichtung geworfen! Bald schien das Griechentum neuen Zauber zu entfalten, bald die ritterlichen Wunder und Abenteuer des hohen Mittelalters, nun belebt sich die Sehnsucht nach Passion und Mysterienspiel, nach jenen Jahrhunderten, deren Gotik und deren mystische Versenkung der Expressionismus so gern wecken möchte; bis zur Wende des Jahrhunderts war in Dichtung und Theater, in Malerei und Kunstgewerbe, ein neuer Kult der Renaissance allzu sichtbar, nun wieder heißt das große Wort Barock. Das Barock entdeckt die Kunstwissenschaft und die Literaturgeschichte, wieviel Erzähler lockte es in den dreißigjährigen Krieg und sein Jahrhundert, wie viele unsrer Verse könnten damals gedichtet sein! Der verschwenderische und üppige Reichtum des Barock scheint wiederzukehren, seine religiösen Martern und Wonnen, seine grausamen Entartungen, auch sein gehäufter und erotischer Prunk, seine Lust an malerischen Beiworten, beweglichen Partizipien, überladenen Schilderungen. Auch der Sinn für das Schwüle und Schwulstige schießt wieder auf und das leichte und lockere, spielerisch Wuchernde findet neue Bewunderer.

Vielleicht verdunkeln diese Ausschweifungen, die rasch wechselnd vorüberziehen, wie an stürmischen Tagen die Wolken, den Himmel unsrer Dichtung nicht für immer! Wir wagen sogar zu hoffen, daß sie das letzte Aufwallen des Historismus sind: die Bedrückungen der Geschichte und ihrer unabsehbaren

Menge von Tatsachen beginnen von uns zu weichen. Das Geschichtliche verwandelt sich auch in der Dichtung in das Lebendige; aus den endlos flutenden Massen holen unsre geistigen und künstlerischen Führer nun die ewig jungen und geltenden Kräfte und suchen sie zu gestalten und in unsre Gegenwart befruchtend zu lenken.

Man hat im letzten Menschenalter oft von der Verjüngung und Erneuerung der Dichtung durch das Volk geschwärmt. Aus diesem Grunde wandte sich der Naturalismus an das Volk, an seine untersten, wie man glaubte, zukunftstärksten Schichten. Gerade in unsrer Zeit erlebten wir nun im Schrifttum eine Herrschaft der Literaten, so stark wie selten, das heißt eine Herrschaft der dem Volk am weitesten entfremdeten Schriftsteller. Gleich der Naturalismus, der es am wenigsten hätte sein sollen, war eine Schöpfung der Literaten, in allen folgenden Richtungen standen wieder Literaten oft an erster Stelle, unsre Großen, namentlich in ihren Anfängen, waren oft in ihrem Bann. Infolgedessen wurde aus Literatur und Dichtung Beruf, Erwerb, Geschäft, Sensation, infolgedessen jagte man jedem neuen Reize nach, schloß sich zu Gilden zusammen, um den Einfluß zu verstärken, infolgedessen auch überwucherte die Kritik und wandte sich feindlich gegen die ihr fremde oder die von ihr nicht verstandene Welt. Hetzerei gegen das Bürgertum, Lobeserhebungen auf die verbündeten Genossen waren bisweilen der einzige Befähigungsnachweis des Schriftstellers. An der furchtbaren Wirklichkeit des Krieges sind die meisten dieser Literaten zusammengebrochen. Die Revolution hatten sie vorbereitet und jubelten ihr zu. Als dann Neues gebildet werden sollte, zeigte sich ihre ganze Ohnmacht. Der Expressionismus und das Scheitern des Expressionismus waren ihre letzte Katastrophe.

Das Volk kam auf andern Wegen in unsre Dichtung, so wie es noch immer hineingekommen ist. Es griff lebhaft und stürmisch das auf, mit unverbrauchter und kindlicher Begeisterung, was führende Dichter geschaffen und verschmolz dies Neue mit den alten Weisen, die seit langem im Volk umgingen, und die sich das Volk aus dem Gut der Großen gewählt und zurechtgesungen hatte. So war es bei Rosenow und Stavenhagen, so bei Bröger und Lersch, so bei Gorch Fock und Engelke. Als ein Zeichen der Verjüngung darf es gelten, daß in der letzten Zeit unser Schrifttum an diesen volkstümlichen Dichtern wieder reicher wird und an den Verheißungen, die sie bedeuten.

Noch in anderm Sinn kehrt unsre Dichtung zu Leben und Wirklichkeit und Volkstum zurück. Lehrer, Seelsorger, Beamte, Ärzte, Rechtsanwälte, Staatsmänner und andre, die mitten in dieser Welt stehen und ihre Anforderungen kennen, sind wiederum Dichter und geben der Dichtung warme und blühende

Farben. Besonders im Roman und in der Erzählung waren wir Zeugen dieses schönen Umschwungs.

In jeder Dichtung hat sich noch das Wort bewährt, daß sie verwildert oder selbstgefällig in sich selbst sich verfängt, wenn ihr Führer und Erzieher fehlen, auf die jeder und auf die ein ganzes Volk hört. Wir lernten wohl Persönlichkeiten kennen, aus dem Holz geschnitzt, aus dem man auch solche Führer gewinnt. Doch ihre Wirkung reichte nicht weit. Sie konnten die große Wirrnis unsres dichterischen Treibens nicht beschwören. Viele halten eine Heilung heute für unmöglich. Die Dichtung sei das allzugetreue Abbild unsres unglücklichen Landes, seiner Unduldsamkeiten und seiner Verkennungen, seines doktrinären Starrsinns und seiner gehässigen und verhetzenden Kämpfe, seiner ganzen unerträglichen Zerrissenheit. Bleibt dies alles bestehen, tritt unsre Dichtung nicht in das Zeichen eines Glaubens, der, so verschieden und abgestuft er in den Einzelheiten sein mag, doch alle seine Anhänger in ein Bekenntnis vereint, so wird sie, nachdem sie von unserm Zusammenbruch viel verschuldet, weiter an unserm Untergang arbeiten. Dann werden schöne Werke, große Dichter, verheißungsvolle Aussichten nur die Tragik des Untergangs erhöhen.

2

Vergleichbar mit der Religion erscheint uns die Dichtung als ein unendlich reich gegliederter, in wunderbaren Strebungen zu den ewigen Höhen aufragender Bau, auf der Ebene der Wirklichkeit gelagert. Kaum einem entschleiert sich das Allerheiligste, wenige besitzen die Kraft und das Können, in die Höhe zu klimmen. Doch schon der Kult der Heiligen und der Glaube an Wunder ist Religion. Der Bauer, der im Andenken an den verunglückten Nächsten ein Täfelchen an einem Baum bei der Unglücksstelle anbringt, mit der Beschreibung des Unglücks und mit der Bitte an den Schutzpatron, die Seele des Verschiedenen zu behüten, und der Bauer, der vor diesem Täfelchen andächtig die Hände faltet, sie fühlen den leisen und versöhnenden Hauch des Ewigen und den himmlischen Helfer und Tröster. Die Kirche schätzt den Wert dieser Frömmigkeit, deren der große Gottsucher nicht bedarf. Ebenso sind Rührung, Spannung und Erschütterung, wie Kalendergeschichten oder ähnliche, derber zupackende Erzählungen sie verbreiten, Zeugnisse dichterischer Wirkungskraft und Zeugnisse der Empfänglichkeit für Dichtung, wie primitiv sie auch seien: der tiefer in die Dichtung Eingeweihte bedarf ihrer nicht. — Ganz sich selbst hat die Dichtung eigentlich niemals gehört, nur in sehr begrenztem Kreis behält das Wort: die Kunst lebt für die Kunst, seine Wahrheit. In ihren größten Zeiten war Kunst Religion und Gottesdienst. Das griechische Drama und das Mittelalter sind uns dafür die

großartigsten Zeugen. Allein von den Gesetzen der Kunst im engeren Sinn ist eine veredelnde und erziehende Wirkung auf das ganze Volk und das ganze Leben noch niemals ausgegangen. Zuletzt ist Stefan George an dem Versuch gescheitert, die Schönheit zur Priesterin zu erheben, die das ganze Leben lenkt.

Eine Erziehung zur Religion ist in gewissen Grenzen möglich, die Arbeit von Jahrtausenden war nicht ganz umsonst. Ebenso lassen sich die Völker bis zu einem gewissen Grade zur Dichtung emporheben. Jeder kann an sich erleben und hat an sich erlebt, wie mit steigender Reife auch sein Sinn für die Kunst reifer wird, wie in ihm manche Erkenntnisse schlummern, die nur des rechten Erweckers harren. Gerade das letzte Jahrhundert hat uns gezeigt, wie unvergängliche Werke der Kunst, zuerst sogar von den Berufenen abgelehnt oder verspottet, wie der zweite Teil von Goethes Faust oder wie Beethovens letzte Symphonien, nun in Tausenden und Abertausenden eine Ahnung des Ewigen wecken, und wie wir manches leicht ergreifen, das unsre Voreltern noch nicht auffassen konnten.

Das Bemühen, zur Dichtung, besonders zur Dichtung der Gegenwart zu erziehen, ist in unsrer Zeit viel zu üppig ins Kraut geschossen. Jede literarische Richtung sucht ihre Anhänger zu bilden, ganze Zeitschriften, wie der Kunstwart, widmen sich der künstlerischen Erziehung als ihrem Lebenswerk, mit jenem unverdrossenen Idealismus und jener frohen, sachlichen und folgerechten, allerdings auch oft selbstüberheblichen Arbeit, die Deutschland noch immer jung erhält. Konfessionen, Seelsorger, Verleger, Buchhändler, Kritik, Reklame, Sensation, der Staat, alle greifen in das pädagogische Werk leidenschaftlich ein. Nur die hielten sich allzulange zurück, die eigentlich die berufenen Erzieher waren und die auch die ganze Arbeit hätten lenken sollen, die Lehrer, vor allem die Lehrer der Hochschulen. Diese gaben, die Aufgaben ihres Berufes mißverstehend, die Losung aus, ihr Amt sei die Forschung, nicht die Wertung, und sie ständen hoch über dem Tage. Endlich, endlich wird es nun anders; uns wäre manche Verirrung erspart geblieben, hätte man früher auf die Stimmen gehört, die zur Umkehr mahnten.

Das freie Spiel der Kräfte, das man durch das eben geschilderte Treiben entfesselte, mußte die schon bestehende Verwirrung ins Unentwirrbare steigern. Die Unberufenen riefen am lautesten, die Parteigänger erhoben am unduldsamsten ihre Stimme, Geschäft und Erwerb führten die Fähigkeiten ins Treffen, die sie in einer Zeit gesteigerten Verdienens und schärfsten Wettbewerbs erlangten, Autoritäten waren nicht da, fast jährlich oder noch öfter wechselten die Richtungen, Ideale, Propheten, Heilbringer. Setzt sich dies Chaos fort, so kann das Ende wieder nur Vernichtung sein.

Die Lebensfrage der deutschen Dichtung steht nochmals schwer und bedrängend vor uns. Kann es gelingen, e i n Ideal zu errichten, um das alle sich gern sammeln, das jedem freien Spielraum schafft und das doch alle in den Dienst e i n e s großen Zieles stellt? Wir haben dies Ideal oft vor uns aufleuchten sehen, es war das Deutschtum selbst. Das heißt, es war das Wesen der Kräfte, die uns seit den Anfängen unsres Seins verjüngten und erhielten. In diesem Ideal ist Religion und Humanismus, ist Wissenschaft und Kunst, ist unser ganzer Geist enthalten, als die deutsche Kraft, diese Mächte aufzufassen und in unermüdlichem Kampf sich anzueignen. Dies Ideal könnte auch unsre Politik und unsre sozialen Probleme, unser wirtschaftliches Walten beherrschen und uns in uns selbst zurückführen. Sein unaufhörliches, in zwei Jahrtausenden bewährtes: Stirb und Werde ist die Bürgschaft für seine unvergängliche Jugend.

Der Humanismus und die Bildung des Menschen um der Bildung willen können unser ganzes Ideal nicht sein, wir bedürfen zuerst des deutschen, im Feuer seiner Geschichte geläuterten und gehärteten Menschen. Eine weichmütige Liebe zur ganzen Menschheit und eine Entseelung unsres Selbst, damit uns die andern an ihren Seelen achtlos vorbeigehen lassen, das hat uns noch nie geholfen und hilft uns heute weniger denn je. Man muß selbst etwas sein und haben, wenn man andern geben will. Ein Christentum, das sein Deutschtum verleugnete oder in den Schatten stellte, um der ganzen Welt zu gehören, wäre uns zu viel und zu wenig. In die große Gemeinschaft der Liebe sollen die Stimmen der Völker alle feierlich und mächtig mit eigenem Klang hineinklingen, damit ihre Gewalt sich verstärke. Nur wer in sich Bestand hat und wer sich zu seinem Selbst bekennt, wird als Christ bestehen. In der Masse allein hat das Heil nie gelegen und es wird in ihr nie liegen, in einem so durchbildeten, an Individualitäten überreichen Land wie in Deutschland noch weniger als in andern Ländern. Ein Mann muß für Tausende sein und Tausende müssen sich in ihm wiederkennen, ihm als Führer und Vollender folgen wollen. Dann stellt sich auch bei uns das Gleichgewicht zwischen Masse und Mann, zwischen Geführten und Führenden wieder her, das in letzter Zeit für immer gestört schien.

Wir leiden heute unter unsrer Zerrissenheit schmerzlicher denn je, und ebenso sehnsüchtig hoffen wir auf die Erlösung. Das ist vielleicht — man bringt allerdings in der jüngsten Gegenwart diese Hoffnung schwer auf — doch ein Zeichen, daß uns das allen gemeinsame Ideal nicht versinken soll. Die Macht der Heimat empfindet von uns heute jeder, welche politische Überzeugung er auch hege. Vor 1870 ist das Recht der ganzen und weiten deutschen Heimat, nach 1870 das Recht der nächsten und engen Heimat nicht verwirklicht worden.

Daß nun auch in der engen Heimat sich das ganze Deutschland spiegelt, daß die Stimmen und Farben der verschiedenen deutschen Landschaften und Stämme in einer mächtigen und vielfältigen Einheit aufrauschen sollen, in der jeder sich selbst erfüllt und vollendet, um die Kraft des ganzen zu steigern, dies Ziel, von weitblickenden Staatsmännern und Deutschen längst gesehen, beginnt nun auch unserm Volke klarer zu werden, das zu rasch und auch zu unvollständig zusammenwuchs. Die deutsche Dichtung ist dabei keine schlechte Lehrmeisterin. — Das Gefühl, daß ein neues Menschentum sich regt und ans Licht will, verbreitet sich bei uns überall. Tausende suchen ihm zum Durchbruch zu helfen, das furchtbare Dunkel zu mildern, in dem wir umsonst nach dem Ausgang tasten. Wir haben die ganze Menschheit aufgerufen, sie solle den Geist der Liebe und des Verstehens wecken, wir haben uns, im Überschwang der Gefühle, anderen zu Füßen geworfen, damit sie sich erbarmten und der Welt ein neues, besseres Leben schenkten. Das war alles umsonst. Wie viele, die uns diese Erniedrigung predigten, mögen nun, wenn sie es auch nicht eingestehen, erkannt haben, daß der Appell an Mitleid und Liebe keine neue Welt schafft. Auf einer ringsumher verwüsteten Erde zumal, muß jeder bei sich selbst und vor seiner Tür anfangen, die eigenen Kräfte regen, läutern und stählen. Auch in unsrer Dichtung sind uns Männer erstanden, die uns diese Botschaft zurufen. Das: Erkenne dich selbst verstehen wir heute großartiger und umfassender denn je. Aus unsrer, durch zwei Jahrtausende führenden Geschichte suchen wir ebenso wie aus unsrer Gegenwart unser Selbst zu erfassen, damit wir es bestimmen und uns daran aufrichten. Friedrich Nietzsche mit seiner Lehre vom Übermenschen, der die ewigen Werte der Vergangenheiten sich aneignen und über sie hinaus wachsen soll, Stefan George, mit seiner strengen und reinen Forderung unablässiger Selbstzucht, unsere deutschen Erzähler, die uns ein so reiches Deutschtum wieder entdeckten, Richard Dehmel und seine Jünger, die dem ganzen Volk in seinem Drang nach oben helfen und ihm die emporreißende Dichtung schenken wollen, sie alle wären Apostel und Vorboten des Heils, wenn uns wirklich das Heil beschieden ist — denn die Gefahr will und will nicht weichen, daß Ohnmacht, Verwirrung, Verbitterung und Haß uns von den Höhen, bevor wir sie erreicht haben, wieder und wieder herunterschleudern.

Wenn die Dichtung nicht allein sich selbst gehört, sondern wenn vieles von ihr aus dem Leben um uns entspringt und mit ihm untrennbar verbunden bleibt, so ist ihr Steigen und Fallen auch vielfältig durch dies Leben bedingt. Der Hunger nach Sensationen, der unsre ganze Gegenwart und damit auch unsre Dichtung erfaßt hat, ist eine Folge der ungeheuren Erregungen und

Erniedrigungen, die unser Los wurden. Das ewige nüchterne Gleichmaß oder die unaufhörlichen Gefahren vieler Berufe, Arbeiten, deren Sinn und Ziel man nicht kennt, ein Leben ohne Licht und Luft in den trostlosen Steinmassen und den dumpfen und engen Behausungen der Großstadt, das alles verlangt gebieterisch nach gewaltsamer Ablenkung, Zerstreuung und Auffrischung. Eine Zeit, die viel zu vielen viel zu rasch leichten Verdienst in den Schoß wirft, die Glückspiel und leichtsinniges Spekulieren immer stärker begünstigt, ist auch eine Zeit roher und niedriger Genüsse. Das edle und strenge Gleichmaß der Dichtung kann sich unter diesen schweren Hemmungen kaum entfalten. Dringt die Sonne nicht in die Finsternisse, bleiben der helle Himmel und die fruchttragende Erde Tausenden und Abertausenden unerreichbar, fühlen sie nicht Verantwortung und Freude, Zweck und Wert ihres Schaffens, hört die Überwertung des Geldes und des unsittlichen Verdienstes nicht auf, so wird auch die Dichtung allzuoft tauben Ohren predigen; die rechte Gemeinde muß ihr dann fehlen.

Neben Tausenden von Abgestumpften, Mürben, Widerwilligen und Rohen sind aber stets einige Sehnsuchtsvolle und Frische, sie gilt es zu gewinnen und zu vermehren. Auch blickt die Dichtung tiefer als andre Mächte in unser Herz und erkennt klarer den Ursprung unsrer Schmerzen. Ihr sind auch Vollendungen und Schönheiten zugänglich, die manchen über sich erheben. Noch auf andern Wegen kann die Dichtung in die Reihen derer treten, die ihr Leben einsetzen, um unsre sittlichen und sozialen Schäden zu mildern, um die Zahl der Gefestigten, Geklärten und Aufrechten zu vergrößern. Das muß ihr ein Trost und Ansporn sein, das eröffnet ihr auch Möglichkeiten, schönere und reinere, als die Vergangenheit sie kannte, mit dem Volk und für das Volk zu wirken, von dem sie sich allzu weit getrennt hat und zu dem sie nun wieder hinstrebt.

Die Mahnung, daß wir nicht an uns selbst, an unsern Gewinn, an unsre Partei, an unsre nächste Umgebung denken sollen, findet heute, je öfter sie ausgesprochen wird, einen immer schwächeren Widerhall. Die Zahl derer, die anklagen, verleumden, richten, zersetzen, schwillt noch immer an. Wir haben, in diesem Zusammenhang, oft auf die Macht hinweisen müssen, die das Judentum in unsrer Dichtung, unserm Zeitungswesen, auf unsern Bühnen, in unsrem Buchhandel erlangt hat, die so oft eine zerstörende gewesen ist und die Ansehn und Ehre des deutschen Namens auf der ganzen Welt herabsetzte. Das Heilmittel dagegen ist nicht ein wüstes und hemmungsloses Toben, das den Verfolgten zum Märtyrer macht, in dem sich die Kräfte des Tobenden erschöpfen, das auch oft die Aufmerksamkeit von der eignen Unkraft und Trägheit und Mißgunst ablenken soll. Wer den Feind besiegen will, der soll ihn über-

treffen. Wir können von der Arbeitsamkeit und der Energie, von dem geschlossenen Auftreten des Feindes, von seiner Freude am Neuen, seiner Gabe und Kraft, das Werdende zu erkennen und zu fördern, von seiner oft hochherzigen Wohltätigkeit sehr viel lernen. Ebenso sollen wir nicht verschweigen, daß die jüdische Kritik die Bedeutung auch manches deutschen Dichters als erste gewürdigt hat und daß jüdische Theaterleiter auch manchen deutschen Dichter als Erste gezeigt und ihm zum Siege verholfen haben. Wenn heute für viele jüdische Dichter eine Anerkennung verlangt wird, die ihnen nicht gebührt oder wenn sie allzu verbreitet sind — warum ließen wir das geschehen? Es war eben ein schwerer Fehler, daß man die neue deutsche Dichtung der Kritik und der Presse und dem Hader der Parteien und Konfessionen widerstandslos überließ und sie von den Schulen geflissentlich fernhielt. Gerade hier, namentlich auf der Hochschule, war für sachliche Beurteilung immer noch die beste Gewähr. Sollte es gelingen, unser ganzes Schulwesen organisch aufzubauen, die einzelnen Schularten in lebendige und fruchtbringende Wechselwirkung zu setzen, so könnte in unsre Bildung und in unsre Hochschulen das rechte Leben einströmen und ausströmen. Dann würde auch die deutsche Dichtung langsam geläutert, das deutsche Blut, das durch ihre Adern rinnt, würde wieder sichtbar, und sie würde wieder eine große belebende Macht, die sie heute, trübe und unrein, und sich zerteilend und zerfließend, nicht werden kann.

Unser Heer und unsre Flotte, unsre Technik und unsre Naturwissenschaften, unsre Industrie und unser Handel haben im letzten Menschenalter die deutschesten Leistungen vollendet. In der deutschen Dichtung war der echte deutsche Herzschlag viel seltner zu spüren — ihr fehlte zu oft die Zuversicht, sie war sich ihres Weges nicht bewußt, sie hat zu oft gegen sich gesündigt. Darum verlor sie die Herrschaft über uns und außerdem verlor sie eine Herrschaft, die sie in ihrer großen Zeit besaß, und die sie sich wieder gewinnen muß, die Herrschaft über die deutschen Herzen im Ausland. Wir dürfen nicht, nach dem verlorenen Kriege weniger denn je, die Deutschen außerhalb des Reiches schmachten und darben lassen, sie müssen an unsern inneren Kämpfen und Wollen und an unserm besten Besitz wieder teilnehmen. Ist die deutsche Dichtung, auch die Dichtung der Zeit, von Kindesbeinen an unser Freund und Begleiter, fühlen alle Schulen, welche Schätze sie mit der Dichtung unserem Herzen schenken können, so wird die Dichtung auch die Kraft gewinnen, über das ganze, auf der weiten Erde zerstreute Deutschland zu fliegen und denen draußen von der besten Heimat zu künden, damit sie immer Kinder der besten Heimat bleiben, in deutscher Treue, deutscher Bescheidenheit und deutschem Stolz.

Die Aufgabe, die damit vor die deutsche Dichtung und vor den deutschen

Unterricht tritt, ist heute noch fast unlösbar. Wenn man sie bewältigen will, muß man wohl dem Geschmack und der Neigung der Lernenden, um sie lenken zu können, weit entgegenkommen. Versucht man, deren Ursachen im einzelnen zu bestimmen, alsdann das Wesen der bevorzugten Dichtungen zu charakterisieren, so wie es ihre besondere Art erfordert, hebt man, je nach der beobachteten Begabung und dem beobachteten Interesse, die formalen, psychologischen, religiösen, stammeshaften, kulturgeschichtlichen, sozialen Eigenheiten heraus, stellt alsdann das einzelne Denkmal in seine nahen und weiten Zusammenhänge, oder spiegelt es in großen Dichtungen der Vergangenheit, so verschmilzt sich die Dichtung mit dem Wesen des Lernenden und kann ihn reifen und klären. — Das Heil ist eines, der Wege zum Heil sind viele, je reicher sie sich verschlingen, um so lebendiger und vielfältiger wird unsre Aufgabe. Man darf nur das e i n e Ziel, das Deutschtum, nicht aus dem Auge lassen. Je aufrichtiger man mit dem Lernenden um seiner Bildung willen das Rechte sucht, je lieber wird er sich der Führung anvertrauen, je höher darf man die Forderungen stellen. Von diesem Gipfel aus gesehen, ist es ein unschätzbarer Vorzug, daß unsre neue Dichtung so viele Wege sucht, denn das bedeutet, wenn man es recht verwertet, große erzieherische Möglichkeiten. Auch aus diesem Grunde wurde in diesen Studien die gegenwärtige Dichtung von immer neuen Seiten betrachtet, in immer neue Beleuchtungen gerückt. Andern soll das eine Aufforderung sein, die Verschiedenheit unsrer Betrachtungsweisen zu vervollkommnen: solange sie von e i n e r Mitte ausstrahlen, dürfen es viele und immer andere sein, sie werden dann ihre Welt heller und umfassender beleuchten. — In unserm Leben und in unsrer Erziehung beobachten wir ebenso wie in unsrer Dichtung ein leidenschaftliches und abwechslungsreiches Suchen, wie wohl keine Vergangenheit es sah. Mögen dabei die schwersten Fehlschläge und die unbegreiflichsten Verkennungen ewiger Wahrheiten sich ergeben, unsre Zeit bedarf grade dieses Suchens, sie kann nur durch die Fülle erlebter Irrtümer zum Licht, sie bedarf ihrer eignen Ärzte und Lehrer. Die Irrtümer und Verirrungen, die Überhebungen und Verzweiflungen auch der Dichtung können dem Lernenden hilfreicher sein als Vollkommenheiten. Vielleicht kann eine Dichtung, die so oft an ihrem Volk sich verging, dem gleichen Volk doch wieder bei der Lösung seiner überschweren Aufgaben beistehen. Alle, die in der Dichtung und für die Dichtung litten und untergingen, alle, die ihr Führer waren, und ihr, unter Aufbietung ihres ganzen Seins, Wege in die Zukunft zeigten, — vielleicht haben sie doch nicht umsonst gekämpft und gelitten, sind nicht umsonst gestorben. Vielleicht führt unsre neue Dichtung uns doch einmal in ein Deutschland, reiner und besser, als unser Deutschland ist.

Inhalt

Gedruckt in der Hofbuchdruckerei (F. Mitzlaff) Rudolstadt

Friedrich von der Leyen

Deutsche Universität und Deutsche Zukunft

Betrachtungen. br. M 8.—, Pappb. M 14.—

Inhalt: Unsere Ideale — Der Niedergang der Universitäten — Bayern — Verjüngung der philologischen Vorlesungen — Nationale Erziehung — Die Literatur und Kultur der Gegenwart — Wissenschaftliche Organisationen — Religiöses — Naturwissenschaften und Kulturwissenschaften — Universität und Presse — Die Studenten — Die deutsche Zukunft.

Leyen geht davon aus, eine wie ungeheure rapide Entwicklung die Universitäten in den letzten Jahrzehnten in Deutschland durchgemacht haben, und vergleicht damit, wie unheilvoll in demselben Zeitraum das geistige Niveau dieses selben Deutschlands gesunken ist. Als Grund hierfür macht er das Spezialistentum unserer Hochschulen verantwortlich und verfolgt den Geist, der sich da offenbart, auf den verschiedenen Gebieten, auf denen er sich auszuwirken sucht.

Meumanns Zeitschrift für Pädagogik: Aus dem Buch weht uns etwas von der hohen Idealität, dem edlen Freimute und dem gesunden vaterländischen Geiste eines Fichte entgegen.

Comenius-Blätter: Ein temperamentvoll geschriebenes, von stolzem Mannesmut zeugendes Kampfbuch . . . Die Hochschule soll das gesamte deutsche Leben erneuern, sie soll eine gemeinsame deutsche Volkskultur schaffen helfen.

Literarisches Zentralblatt: Leyens Bemerkungen über das zu reichlich wuchernde Spezialistentum, das trotz seiner ihm ohne weiteres zugestandenen Wichtigkeit den Blick aufs Allgemeine hemmt; sein Bedauern, daß unsere akademischen, an Kräften doch so reichen Kreise sich zu sehr in sich und ihre Disziplin zurückziehen und Interesse weder für die eigene große Körperschaft noch für die weitere Gemeinschaft hegen oder wenigstens betätigen, werden auch andere teilen: sein von philosophischem Geist durchwehtes Buch möge nachdrücklich allen akademischen Lehrern empfohlen sein, die darin manche tiefe Anregung finden werden.

Deutscher Frühling: Friedrich von der Leyen gibt seiner Überzeugung mutig freien Ausdruck — unbesorgt um Lob und Tadel und verdient den Dank aller derer, die die Hochschule zu neuer Blüte bringen wollen.

Wilhelm Heinrich Wackenroder

Werke und Briefe. Hrsg. und mit Nachwort von Friedrich von der Leyen. Zwei Bände. br. M 60.—, Halbleinen M 85.—, Leinen M 100.—

Hermann Hesse: Es ist das große Verdienst des Herausgebers, in dieser Ausgabe manches bisher Unbekannte gebracht und alles streng auf die Autorschaft Wackenroders hin angesehen und geordnet zu haben. Die Ausgabe bedeutet eine Rettung und Wiederbelebung des lieben zarten Dichters, der neben dem in Wesen und Schicksal ihm verwandten Novalis reiner als irgendein anderer den Zauber der frühen Romantik, die Herzlichkeit und andächtige Kunstfreude jener Jünglinge bewahrt! Neben all der theoretisch-historischen Beschäftigung mit der Romantik, die bald ins Lächerliche geht, ist eine solche Ausgabe eine lebendige Tat.

Deutsches Philologenblatt: Friedrich von der Leyen hat diesen ganzen Schatz zum ersten Male vereinigt, Tiecks Beiträge, die ja in beständigem Gedankenaustausch mit dem Freunde entstanden waren, hinzugefügt und im Briefband durch Abdruck der Tieckschen Briefe ein lebhaftes Bild dieser einzigartigen romantischen Freundschaft erstehen lassen.

Lou Andreas-Salomé, Die Stunde ohne Gott und andere Kindergeschichten. br. M 25.—, geb. M 38.—. Num. Vorzugsausg. in Halbperg. M 130.—

Allererste, allerfeinste Erlebnisse einer Kinderseele, Urgeschichte der menschlichen Seele überhaupt, wie Carl Spitteler dieses riesenhafte Reich erschloß.

Karl Bröger, Der Held im Schatten. Autobiographischer Roman. 7. Tausend. br. M 20.—, geb. M 32.—

Der Entwicklungsroman des Proletariers, der sich durch Begabung in die geistige Schicht aufreckt, dargestellt mit jenem rücksichtslosen Selbstentblößungswillen, den wir in den Bekenntnissen Rousseaus und Strindbergs finden.

Charles de Coster

Tyll Ulenspiegel und Lamm Goedzak. Volksausgabe. Mit Bildern von Rops u. a. Übersetzt von Fr. von Oppeln-Bronikowski. 53. Tausend. Mit Porträt. br. M 40.—, Halbleinen M 60.—

Nach einstimmigem Urteil der Presse gibt die vorliegende Übersetzung am reinsten den Sprachgeist des Originals wieder. „Wir wollen ruhig zugeben, daß wir seit Grimmelshausen so etwas in Deutschland nicht gehabt haben." (Hermann Hesse)

Flämische Legenden. Deutsch von Marie Lamping und Fr. von Oppeln-Bronikowski. 7. Tausend. br. M 25.—, geb. M 40.—

Svend Fleuron

Ein Winter im Jägerhofe. 9. Tausend. br. M 30.—, geb. M 40.—

Wie Kalb erzogen wurde. 5. Tausend. br. M 30.—, geb. M 40.—

Strix. Geschichte eines Uhus. 9. Tausend. br. M 30.—, geb. M 40.—

Die rote Koppel. br. M 30.—, geb. M 40.—

Dieser „dänische Löns" ist der tiefste Kenner der unerlösten Kreatur, die er in ihrer scheuen heißen Wildnisseele belauscht und darstellt, ohne sie zu vermenschlichen. In diesen Büchern lebt Pan selbst, der Herr der großen Wälder.

Julius Hart, Stimmen in der Nacht. Novellen. br. M 15.—, geb. M 25.—

Inhalt: Das Hünengrab. Media in vita.

Keine Novellen im gewöhnlichen Sinne, vielmehr Erlebnisse der Seele in jener wahrsten Wirklichkeit der Innenwelt.

Ricarda Huch, Aus der Triumphgasse. Lebensskizze. 20. Tausend. br. M 30.—, geb. M 40.—

Diese Lebensskizzen, deren Schauplatz das Armenviertel Triests ist, sind von tiefstem menschlichen Mitgefühl für alle Mühseligen und Beladenen durchdrungen.

Adolf Johansson, Die Rotköpfe. Die Geschichte eines Geschlechts aus der Wildnis. br. M 25.—, geb. M 40.—

Der große Kampf zwischen Ödland und Siedelland, ein Epos aus den Urtiefen der Menschheitsgeschichte. Man spürt Verwandtschaft zur germanischen Heldensage. Schwedische wie deutsche Kritik rückt das Buch neben Selma Lagerlöf und Knut Hamsun.

Hermann Löns

Der Wehrwolf. Eine Bauernchronik. 155. Tausend. br. M 20.—, Pappband M 35.—, Leinen M 42.—, Halbleder M 90.—

Das Meisterbuch des gefallenen Heidedichters.

Das zweite Gesicht. Eine Liebesgeschichte. 171. Tausend. br. M 20.—, Pappb. M 35.—, Leinen M 42.—, Halbleder M 90.—

Das Lebens- und Leidensbuch des Dichters, ein persönliches Dokument in der durchsichtigen Form des Romans.

Will-Erich Peuckert, Apokalypse. 1618. Roman. br. M 20.—, geb. M 32.—

Alle Schrecken des 30 jährigen Krieges verdichten sich in der tragischen Gestalt eines bäuerlichen Gottsuchers aus dem untergehenden schlesischen Gebirgsdorfe. Diese Menschen sind der Welt Carl Hauptmanns bluthaft und innerlich verwandt.

Henrik Pontoppidan

Das gelobte Land. Roman. 6. Tausend. br. M 60.—, geb. M 85.—

Ein Kulturroman großen Stils. Im Hintergrund des ganzen steht die Idee der dänischen Volkshochschule. Etwas von Kierkegaards unerbittlichem Forderungsgeist liegt über dem Buch.

Der Teufel am Herd. Fünf Erzählungen. 5. Tausend. br. M 45.—, geb. M 60.—

Tiefgründig gesehene Ehetragödien und Tragikomödien, in denen schicksalhaft dämonische Kräfte sich unter der ebenen Fläche des braven bürgerlichen Daseins erheben.

Ernst Schmitt

Im Anfang war die Kraft. Eine Niederschrift. br. M 15.—, geb. M 25.— Num. Vorzugsausgabe in Halbperg. M 100.—

Auf Schweizer Boden, in den Kreisen der Diplomatie spielen sich hier im Automobiltempo des Erlebens Entscheidungen über Völkerschicksale ab. Das Buch ist ein ganz eigener Typ, etwa wie Alfons Paquets „Kamerad Fleming".

Hochzeit. Roman. br. M 20.—, geb. M 32.—

Eine süddeutsche Kleinstadt und ihr Miniaturhof zur Krinolinenzeit geben den bunten Rahmen für die Entwicklung eines jungen Deutschen aus kleinlicher Liebe zu altväterischer Kleinstaaterei zur großen Staatsidee, aus jugendlichem Drang nach Ferne und Abenteuer zu männlicher zielbewußter Arbeit am eigenen Volk.

Ina Seidel, Das Labyrinth. Ein Lebenslauf aus dem 18. Jahrhundert. br. etwa M 50.—, geb. etwa M 70.—

Ein Lebensbild Georg Forsters. Überraschend berührt uns in zahlreichen scharfgesehenen Zeitporträts wie im ganzen lebendigen Zeitbild eine tiefe Verwandtschaft mit unserer eigenen, ebenso bis zum Grund erschütterten und dunkel ein Neues suchenden Gegenwart.

Lulu von Strauß und Torney, Der jüngste Tag. Roman. br. M 50.—, geb. M 65.—. Num. Vorzugsausgabe in Halbleder M 250.—

Auf dem düstern Hintergrund der Münsterschen Wiedertäuferzeit entwickelt sich, in strengen Holzschnittlinien hingestellt, die Tragödie eines westfälischen Bauerndorfes, das durch irren Prophetenwahn und Weltuntergangsangst in den eigenen Untergang gerissen wird.

Romane und Novellen

Carl Spitteler (Nobelpreisträger 1920)

Olympischer Frühling. 30. Tausend. br. etwa M 70.—, geb. etwa M 100.—
In diesem Epos schaut die erwachsene Menschheit in ihre Jugend zurück und legt all ihr Glück und Leid in das ferne Bild hinein.

Prometheus und Epimetheus. Ein Gleichnis. 15. Tausend. br. M 45.—, geb. M. 60.—
Der Inhalt dieses Buches ist gänzlich verschieden von allem, was wir sonst gelesen haben. In Gebiete, wohin sich nur ein dunkles Ahnen wagt, werden wir vom Dichter mit so intensiver Vorstellungskraft geführt, daß wir dort klare Dinge schauen, wo wir bisher mit unsicherer Hand getastet haben.

Imago. Ein Roman. 20. Tausend. br. etwa M 35.—, geb. etwa M 60.—
Es ist die Geschichte der großen Liebe eines genial Begabten, der, um sich die Freiheit des echten Schaffens zu wahren, menschlich tiefstes Leid trägt.

Conrad der Leutnant. Eine Darstellung. 9. Tausend. br. M 20.—, geb. M 32.—

Die Mädchenfeinde. Eine Kindergeschichte. 12. Tausend. br. M 15.—, geb. M 25.—

Meine frühesten Erlebnisse. 9. Tausend. br. M 20.—, geb. M 32.—
Carl Meißner: Nachdem Ibsen und Tolstoj, nachdem nun auch Strindberg gestorben, unter den Dichtern Carl Spitteler das einzige lebende Genie.

Wilhelm Vershofen

Der Fenriswolf. Eine Finanznovelle. 8. Tausend. br. etwa M 20.—, geb. etwa M 30.—

Das Weltreich und sein Kanzler. br. M 15.—, geb. M 30.—
Das Neue an diesen Büchern ist, daß hier der kapitalistische Imperialismus als künstlerisches Problem, ohne es zu romantisieren, rücksichtslos in eine ihm gemäße Form gepreßt ist.

Helene Voigt-Diederichs

Nur ein Gleichnis. Novellen und Skizzen. br. M 20.—, geb. M 30.—

Aus Kinderland. 8. Tausend. br. M 15.—, geb. M 25.—

Schleswig-Holsteiner Landleute. Novellen. 7. Tausend. br. M 20.—, geb. M 30.—

Dreiviertel Stund vor Tag. Roman. 7. Tausend. brosch. M 25.—, geb. M 40.—

Mann und Frau. Novellen. br. M 30.—, geb. M 45.—
Für das Schicksalhafte im Alltag, im einfachen Erleben schlichtester Menschen finden diese Bücher einen Ausdruck verhaltener Innerlichkeit, der das Unsichtbare gestaltet, das Unsagbare mitteilt.

Bruno Wille, Die Abendburg. Chronika eines Goldsuchers in zwölf Abenteuern. 33. Tausend. br. M 50.—, geb. M 65.—
Dieser Roman wurde vom Universum mit 30 000 Mark preisgekrönt.

Alle hier angegebenen Preise sind unverbindlich



